



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera Licenciatura en Diseño de Interiores**

**Cine y diseño interior: la construcción del
espacio y su representación**

N° 572

Giuliana Dimonopoli

Tutora: Arq. Laura Elena Raffaglio Piñera

**Departamento de Investigaciones
2012**

Universidad de Belgrano
Zabala 1837 (C1426DQ6)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533
e-mail: invest@ub.edu.ar
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

CINE Y DISEÑO INTERIOR

la construcción del espacio y su representación



Dedicatoria y agradecimientos

A mi familia toda, por su paciente espera y su apoyo incondicional

A Daniel y a Mari, por su cariño hasta el final

A mi amiga del alma, Laura por la solidez de sus enseñanzas y su coraje

A mis amigas Chia, Flor, Mica y Belina por su abnegación y ayuda

A Joshua, mi cable a las estrellas

A los que me ayudaron con su crítica y su arte: a Emilio, a Nicolás, a Ellen, a Jesús, a Carlos, a Mariano

A los que no están más, pero siguen presentes en los sentimientos

A los artistas, escritores, músicos, idealistas cuyos sueños fortalecieron los míos

El único realista de verdad es el visionario

Federico Fellini

En vano escarba el soñador en sus viejos sueños, como si fueran ceniza en la que busca algún rescoldo para reavivar la fantasía, para recalentar con nuevo fuego su enfriado corazón y resucitar en él una vez más lo que antes había amado tanto, lo que conmovía el alma, lo que enardecía la sangre, lo que arrancaba lágrimas de los ojos y cautivaba con espléndido hechizo

Fiodor Mijailovich Dostoievski

Índice

Objetivos y tema	I
Marco teorico	II
Alcance y limites	III
Hipotesis del trabajo	III
Metodologia	III
Justificacion	III

Capitulo 1. Positivismo

Visión filosófica	1
Positivismo en el Cine Clásico.....	3
• “Casablanca”, Michael Curtiz (1942)	12
Visión desde el diseño interior	16
• Casa Robie, Marion Mahony Griffin, Chicago, EEUU (1908)	16

Capitulo 2. Neopositivismo

Visión filosófica	18
Visión cinematográfica.....	19
• “Manhattan” de P. Strand y C. Sheeler (1921)	19
• “A Bronx morning” de Jay Leyda (1931)	20
Visión desde el diseño interior	21
• Villa Mairea, Aino Marsio, Normakku, Finlandia (1939)	21

Capítulo 3. Empirismo y su superación: materialismo dialectico

Visión filosófica	24
Visión cinematográfica.....	26
Bela Balazs	26
Dziga Vertov y el Cine-ojo	26
• “El hombre con la cámara”, Dziga Vertov (1929)	27
Visión desde el diseño interior: Constructivismo ruso	28
• Casa Experimental Mélnikov, Konstantin Mélnikov, Moscú (1927)	29
Contexto: Desde la vanguardia hasta la modernidad.....	32

Capítulo 4. Racionalismo

Visión filosófica	34
Visión cinematográfica.....	35
• “Dr. Frankenstein”, J. Whale (1931)	35
Visión desde el diseño interior	36
• Apartamento en la rue de Lota, Eileen Gray, París (1919-24)	36
• E.1027, Eileen Gray, Roquebrune Alpes Marítimos (1926-29)	37

Capítulo 5. Simbolismo

Visión filosófica	40
Visión cinematográfica: Cine formalista y Neoformalista	42
• “El acorazado Potemkin”, S. Eisenstein (1925).....	44
Visión desde el diseño interior	45
• Convento Saint Marie de la Tourette, Le Corbusier, Lyon, Francia (1957)	45
• Banco de Londres y América del Sur, Clorindo Testa, Buenos Aires, Argentina (1959)	48
Contexto: desde la modernidad hasta la posmodernidad	52

Capítulo 6. Realismo y Neorrealismo

Visión filosófica	55
Visión cinematográfica.....	56
• “La règle du jeu” , Jean Renoir (1939).....	58
• “Roma, citta’ aperta”, Roberto Rossellini (1945)	62
Visión desde el diseño interior	66
• Museo de Arte Moderno (renovación), Juhani Pallasmaa, Rovaniemi (1984-1986)	71
• Termas de Vals, Peter Zumthor, Suiza (1996)	78
• Capilla Bruder Klaus, Peter Zumthor, Mechernich, Alemania (2007).....	82
• Pabellón suizo para la expo de Hannover (2002)	84

Capítulo 7. Naturalismo

Visión filosófica	86
Visión cinematográfica: Cine-Verite'	87
• "Crónica de un verano. Una experiencia de cinema-verite'", Edgar Morín y Michael Brault (1960)	88
Visión desde el diseño interior	90
• Sala de te' y resto Boa Nova, Álvaro Siza, Portugal (1958-1963)	92
Diseño interior contemporáneo	97
• Auditorio Molina Ciudad, Paula Herrero, 2012	97
• Espacio Catalogo, Lucia Guerberoff y Daniela Bortz, 2012	99

Capítulo 8. Nouveaux Philosophes

Visión filosófica	101
Visión cinematográfica: Nouvelle Vague	103
• 'À bout de souffle", Jean-Luc Godard (1959)	106
Visión desde el diseño interior: Neosituacionismo	108
• House VI, Peter Eisenman, Connecticut, EE.UU. (1972-1973)	108

Capítulo 9. Posmodernismo

Visión filosófica: Dubuffet , Nietzsche, Lyotard	112
Visión cinematográfica: Semántica	118
• "Wavelength", M. Snow (1967)	119
Visión desde el diseño interior	123
• Casa Vanna Venturi, Chestnut Hill, Filadelfia, EE.UU. (1962)	124
Contexto: desde la posmodernidad hasta la contemporaneidad	127

Capítulo 10. Dogmatismo

Visión filosófica	128
Visión cinematográfica: Dogma 95	130
• “Elephant”, Gus Van Sant (2003)	135
Visión desde el diseño interior	144
Enfoque 1. Minimalismo	
• Reforma interior de bajo costo, María Castelló Martínez, Ibiza, España (2011)	144
Enfoque 2. Regionalismo	
• Studio Appartamento, Archiplan AL, Mantova, Italia (2012)	141
Enfoque 3. Regionalismo, Minimalismo y reciclaje	
• Villa P, Architektonicke Studio Atrium, Zápád, Eslovaquia (2011)	146
Enfoque 4. Sustentabilidad y emergencia social	
• Centro de Formación Cassia Co-op, TYIN Tegnestue Architects Sumatra, Indonesia (2010)	152
Conclusiones	153
Conclusión sobre el proceso de elaboración de la tesina	153
Anexo	154
Referencia a imágenes cinematográficas.....	156
Referencia a obras de diseño interior	157
Sitiografía	158
Bibliografía	162

Objetivos

- La consideración del diseño interior como una disciplina de límites flexibles y abiertos.
- La creencia en una actividad proyectual con fines reales que se nutre de otras disciplinas, que aportan recursos expresivos, situacionales y conceptuales.
- El tema como generador de ideas, generador conceptual, y generador del discurso proyectual en la transformación de los espacios.
- La búsqueda de verificar una línea de pensamiento para la práctica futura.
- Transferir estas reflexiones para una construcción futura de pensamiento de otros estudiantes.

Tema

“Cine y diseño interior: la construcción del espacio y su representación”.

Se toman para analizar las corrientes filosóficas desde el siglo XVII hasta la edad contemporánea (pos-90) poniendo en crisis la relación objeto-sujeto en visiones opuestas.

En relación a las corrientes filosóficas tomadas se analizan los movimientos artísticos que las acompañan para enriquecer la conceptualización.

Con las bases conceptuales aportadas por el marco teórico filosófico y artístico se analiza la producción del proceso proyectual en el campo del diseño interior.

Marco teórico

- a. **Corrientes filosóficas:** Positivismo (siglo XVII-XIX), Neopositivismo (1920-1939), Empirismo y su superación: materialismo dialectico (1910-1930), Racionalismo en la edad moderna (1930), Simbolismo (1900-1960), Realismo (1920-1940), Naturalismo (1950-1960), Situacionismo (1957-1972), Posmodernismo (1970-finales 1980), Dogmatismo (hasta la edad contemporánea)

- b. **Movimientos artísticos-cinematográficos en correlato conceptual con las corrientes filosóficas:** Cine Clásico (1900-1950), Neopositivismo en el cine (1920-1931), Cine-ojo (1920-1950), Cine en la edad moderna (1930), Cine formalista y neoformalista (1915-1960), Cine Realista y neorrealista (1930-1950), Cinema verite' (1950-1960), Nouvelle Vague (1960-1970), Cine-estructural (1969-1980), Dogma 95 (1995 hasta ahora).

- c. **Líneas de pensamiento del diseño de interiores que se relacionan posturalmente con las otras disciplinas:** Marion Mahony Griffin (1908), Aino Marsio (1939), Konstantin Mélnikov (1927), Eileen gray (1919-1929), Le Corbusier y Clorindo Testa (1950-1960), Juhani Pallasmaa (1970-1986), Peter Zumthor (1996-2000), Naturalismo: Álvaro Siza (1958-1963), Naturalismo en el diseño interior contemporáneo: Paula herrero, Daniela Bortz y Lucia Guerberoff (2012), Neosituacionismo: Peter Eisenman (1970-1976), Posmodernismo: Robert Venturi (1960-1970), Minimalismo, Regionalismo y Sustentabilidad (2000 a hoy)

Alcance y límites

El alcance de esta investigación tiene que ver con el análisis de casos en un lapso de tiempo que se extiende desde los años 80 hasta la contemporaneidad. Esta elección tiene que ver con la necesidad de entender e interpretar expresiones del tiempo presente.

Cabe añadir, sin embargo que todo lo que se refiere al tiempo presente, tiene su raíz y su razón de ser en un tiempo pasado, del que representa sino una evolución. A lo largo del trabajo, siempre hay una retrospectiva para facilitar la comprensión de lo que acontece hoy en día y que es objeto de análisis.

Asimismo, los casos tomados de ejemplo, tienen su referencia geográfica que muchas veces es determinante para justificar una elección o una teoría en particular. Se puede decir que ni el tiempo ni el espacio sean limitaciones de este trabajo, sino más bien sus puntos de apoyo más frecuentes.

Por otro lado, las limitaciones se refieren a la forma de presentación del trabajo en sí. Constantemente se habla de tiempo, espacio, movimiento, imagen y todos los elementos menores comprendidos en ellos.

El soporte de papel estándar en su naturaleza tiene la limitación de su dimensión. Por lo cual se hace necesario, en la defensa, recurrir a un formato audio-visual para poder complementar y terminar de visualizar todo lo expuesto en este trabajo. Tal agregado viene a ser, en mi intención, un recurso para reforzar el argumento escrito, siendo coherente también con el objetivo mismo de la investigación. En ningún caso es sustitutivo o disminuye la importancia de lo requerido.

Hipótesis del trabajo

El proceso de gestación de ideas para el proyecto del diseño interior se nutre de estrategias provenientes de la filosofía y del cine, para soluciones físicas que comprometen al usuario.

Metodología

1. Se buscará bibliografía del recorte temporal en filosofía, cine y diseño interior.
2. Se analizará el sustento ideológico del periodo.
3. Se buscarán y se analizarán ejemplos.
4. Se aplicarán las teorías de casos para verificar los ejemplos, en interrelación con los aspectos filosóficos, cinematográficos y del diseño interior. Se verificará también la participación del usuario.
5. Se extraerán reflexiones finales.

Justificación

Se espera que este trabajo pueda resultar útil a aquel que tiene como inquietud buscar más de una forma de ver la realidad, estableciendo nuevas conexiones con otras disciplinas para ampliar las posibilidades de proyectar los espacios.



Premisa: Reconociendo dos enfoques distintos que interpretan la realidad espacial y su representación fílmica, se toman en consideración dos posiciones opuestas para poder hacer un análisis de casos y de las estrategias usadas. En primer lugar se introduce el enfoque instrumentalista del Positivismo y del Empirismo en su evolución en el materialismo dialectico, que sirven de inspiración para la representación de la realidad en el cine definido 'clásico' y del cine de vanguardia ruso.

Positivismo

Origen y exponentes

El término positivismo fue utilizado por primera vez por el filósofo y matemático francés del siglo XIX Auguste Comte, pero algunos de los conceptos positivistas se remontan al filósofo británico David Hume y al filósofo francés Saint-Simon.

La base del planteamiento de Comte consiste en afirmar que **todo enunciado o proposición que no se corresponda al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible.**

Objeto del saber positivo

El saber positivo se atiene humildemente a las cosas sin intervenir y no pide causas, sino sólo leyes. Gracias a esta austeridad logra esas leyes; y las posee con precisión y con certeza.

La percepción aprehende siempre estructuras significantes: se ve aquello que se espera ver o hay razones para esperar lo que se ve.

Toda realidad es una realidad ya interpretada, y todo esfuerzo de conocimiento es siempre una interpretación de una interpretación.

Realidad positivista

De esta 'ciencia de las ciencias' derivan tres sub-disciplinas: la Ontología (estudia el Ser); la Axiología (estudia el Valor); y la Epistemología, (estudia el Conocer).

Estas disciplinas plantean las siguientes preguntas:

- Pregunta ontológica: ¿cual es la naturaleza de la realidad?
- Pregunta epistemológica: ¿que relación hay entre el observador y la realidad?
- Pregunta metodológica: ¿como debe proceder el observador para comprobar la realidad?

Según el paradigma positivista, estas preguntas se responden de la siguiente manera:

- Ante la pregunta ontológica, el positivismo sostiene una postura realista dado que considera que la **realidad** existe “fuera de”, puede ser captada por los sentidos, descrita con el lenguaje y **nunca es** algo que pueda ser **interpretado**. De esta manera, el Positivismo presume la existencia de **una verdad única, pura e independiente de las personas, los cambios y procesos sociales**. De hecho, la realidad es manejada por leyes naturales y mecanismos cuyo conocimiento es **independiente del contexto**.
- A la pregunta epistemológica, el positivismo considera que es posible y esencial para el observador adoptar una **postura distante y no interactiva**. Los valores son factores de la confusión y por lo tanto deben ser excluidos automáticamente para no influir los resultados. De aquí el acento en el **objetivismo**.
- A la pregunta metodológica, el positivismo responde que las preguntas e hipótesis son declaradas por adelantado a manera de proposiciones y están sujetas a **procesos empíricos** dentro de condiciones cuidadosamente controladas. Por lo tanto, el positivismo es experimental.

Su método esencial de razonamiento es el “método inductivo”, asociado con los trabajos de Francis Bacon en el siglo XVII, y que consiste en establecer enunciados universales a partir de la experiencia, es decir, **partir de la observación de hechos reales y generalizarlos hacia una ley universal o teoría**. Este método plantea que cada grupo o conjunto de hechos de naturaleza similar se rige por una **Ley Universal** que los contiene y explica. Así, el propósito de la ciencia es enunciar esa Ley Universal, partiendo de la observación de los hechos ciertos o reales, objetivo con base en el proceso de la verificabilidad.

Positivismismo en el cine Clásico



[a1]

En un sentido técnico, la expresión cine clásico hace referencia al cine que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1950.

En un segundo sentido, el cine clásico sería aquel que respeta las **convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas** que emanaron durante dicho periodo. Es un cine **tradicional**, que emplea siempre los mismos recursos, **sin** introducir **elementos rupturistas**.

Modos de representación institucional

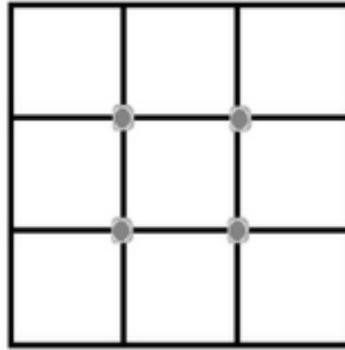
Los modos de representación institucional (MRI), también llamados modos de representación del cine clásico (MRC), son una serie de convenciones o normas estandarizadas que se adoptaron en la década de los años 10.

El concepto está tomado de Noël Bruch, realizador, crítico e historiador de cine que acuñó el término en el año 1968, en su libro "Praxis du Cinéma".

Las características de estas convenciones sirven de base para crear de manera pautada una película clásica. Estas son:

Sección áurea o regla de los tres tercios

Dividiendo el encuadre en tercios a lo ancho y alto se crean puntos de intersecciones en los cuales colocar elementos importantes de la composición. Habitualmente se colocan los ojos del individuo en estos puntos: Punto superior izquierdo si miran hacia la derecha del encuadre, y punto superior derecho si miran hacia la izquierda del encuadre.



[a2]

Montaje en continuidad o raccord

Hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación, a fin de que no rompan en el receptor, o espectador, la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.

Tipos de continuidad

- La continuidad en el **espacio**: líneas virtuales, dirección de los personajes, gestos y miradas.
- La continuidad en el **vestuario** y en el **escenario**: ya que las películas no se registran siguiendo el guión secuencial, hay que asegurarse de que el vestuario de los personajes y su entorno no cambie sin razón.
- La continuidad en la **iluminación**: que no haya cambios repentinos de tonalidad dentro de un mismo espacio y secuencia.
- La continuidad de **interpretación**: también, es muy importante que los actores y actrices cuiden la continuidad, no sólo espacial (la dirección a la que se dirigen, etc.) sino de su interpretación. Deben cuidar factores como el tono de voz y la expresividad, para que resulte natural en cada cambio de plano.



[a3]

Estructura narrativa secuencial

La estructura narrativa está organizada secuencialmente y corresponde a las doce unidades estructurales de la **narrativa mítica**:

- Presentación del mundo ordinario
- Llamado a la aventura
- Aparición del sabio anciano
- Presentación del mundo especial
- Adiestramiento del candidato
- Las primeras heridas
- Visita al oráculo
- Descenso a los infiernos
- Desaparición del sabio anciano
- Salida de los infiernos
- Prueba suprema
- Regreso al hogar

Composición estable de las imágenes

Todos los objetos de un encuadre **tienen su propio peso visual** transmitido a través de tamaño, color, brillo, ubicación etc. Se perciben composiciones equilibradas cuando el peso visual de los objetos esta uniformemente distribuido, o descompensada cuando este se concentra en una sola área del encuadre.



[a4]

Causalidad

Por lo general son los personajes los principales agentes de causa y efecto, ya que son ellos quienes hacen que las cosas sucedan y muestran los efectos. Cada personaje en la película posee características específicas diseñadas para desempeñar un papel causal. El espectador trata de ordenar los eventos en un orden cronológico, como está acostumbrado a hacerlo, además de asignarles una duración y frecuencia.

Puesta en escena que acompaña a los personajes

En sus comienzos la puesta en escena se refería más al mundo del teatro para designar el hecho de hacer decir un texto por actores en un decorado.



[a5]

En el cine clásico, se entiende la puesta en escena como *“arte de la captación de momentos de gracia y verdad, a través de los comportamientos de los personajes reproducidos tal cual son, por la veridicidad de la cámara”**



[a6]

La preminencia del personaje sobre la puesta en escena otorga unidad dramática a cada secuencia, y propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los **arquetipos** del héroe, su antagonista y los demás personajes.

Intertextualidad implícita

La narratología, es la relación que existe entre diferentes enunciados. Se utiliza en un texto nuevo que se refiera a obras anteriores, en modo variable como la cita, el plagio, la parodia. En el cine clásico esta referencia es implícita, y podía utilizar textos incompletos, fragmentos, difusos, precisos, alusivos.

Elementos narrativos: inter títulos y rótulos, la voz del narrador

Esta característica se la denomina como 'paratextualidad' según la clasificación de las relaciones intertextuales de Gerard Genette (1981).*

Final epifánico

El final narrativo es totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico. Esta estructura consiste en la presencia simultánea de dos historias, una de las cuales es evidente y la otra está oculta. La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película.

Variado de ángulos

Se refiere a la variedad de planos picados y contrapicados que se intercambian con mucha soltura y sirven para enfatizar la espectacularidad y definir jerarquías entre los personajes estereotipados del cine clásico.



[a7]

Escala de planos

Se refiere a la distancia entre la cámara y el sujeto filmado. En principio, esta era siempre la misma y por tanto el encuadre solo permitía ver a los sujetos enteros. Con el cine clásico, hubo un **cambio**: a medida de que la distancia tenía una variación, los sujetos se veían más

pequeños en el decorado, o bien más grandes o vistos en parte. Para dar cuenta de este lazo variable, se elaboró una escala de los tamaños de los planos. En este tipo de cine, la escala de planos va desde el plano general hasta el primerísimo plano pasando por los intermedios descritos en el párrafo sobre 'elementos del lenguaje cinematográfico'.

Esta nomenclatura se refiere únicamente al tamaño de un personaje filmado de pie en todas las posibles aproximaciones y es sin duda, **huella de la idea antropocéntrica** del cine clásico en sí.



[a8]

Aumento de los decorados artificiales

El decorado es un escenario artificial que simula un espacio real elaborado sobre el que transcurre una acción. El rodaje en decorados fue predominante hasta la Segunda Guerra Mundial en el cine clásico.



[a9]

Uso de tintados

Se tintaba la película toda de un color para indicar un estado, situación o lugar. Por ejemplo: el verde indicaba exteriores ajardinados mientras que el azul, la noche y el rojo un incendio. Más tarde se empleaban plantillas, permitiendo hacer tintados por zonas. El cine clásico vio el auge

de esta técnica llamada **Technicolor**, que fue un intento para dejar el blanco y negro y reproducir los colores de la realidad.



Elementos transicionales para segmentar y ordenar la obra

- Fundido en negro: dar paso a los sueños



- Fundido encadenado: dar paso a un flashback



- Fundido iris: paso a otro momento narrativo; también puede dar paso a flashbacks



[b3]

- Cortinilla: implica paso del tiempo



[b4]

Realidad en el cine clásico

La búsqueda de la realidad en el cine clásico se sustituye por una **ilusión de realidad**, una realidad imaginada cuya abstracción enfatiza esta serie de convenciones. Este cine inventa historias lo más cercanas posibles a la realidad y trata de convertir en “realidad” las cosas imaginadas para hacer que parezcan verdaderas.

Espacio y tiempo

La lógica narrativa del cine clásico trabaja para motivar la continuidad por eso se observan ciertos cambios en los dispositivos para representarla: encontramos que en 1917 la alternativa más probable era el iris; para 1925 lo era el corte y para 1935 el movimiento de cámara.

A través de una narración que se encarga de reforzar el carácter homogéneo del mundo ficcional, se procuran **reducir los signos de autoconsciencia**. Aquí reside el poder de la celebrada “continuidad” del cine clásico hollywoodense: no hay lagunas y por eso nunca es cuestionable la narración, ni tampoco su fuente.

El observador

En el cine clásico narrativo, el **plano** es la unidad básica de significado y de producción, cuya composición interna reproduce el espacio escenográfico del **teatro burgués post-renacentista**, el cual ofrece al espectador un lugar privilegiado, una **posición ideal de observación**.



[b5]

Es un cine que conquista al espectador con:

- Una narrativa de acción rápida
- El montaje fraccionado
- La narración causa-efecto
- La organización de los datos en cada acontecimiento al servicio de una trama

Las películas de ficción alimentan y sacian la **motivación del espectador** respecto a la **exploración del ser humano**, pero lo cierto es que también pueden obedecer al deseo del espectador de que le cuenten la misma historia una y otra vez.

“La función del relato clásico es, en este sentido, la de anular eso que por su carácter casual y azaroso se resiste a ser nombrado; un trabajo de la forma destinado a eliminar lo contingente que pervive en la imagen”. * *

“Casablanca”, Michael Curtiz (1942)

Esta obra paradigmática del cine clásico de pos-guerra es hoy en día considerada un drama de “culto” entre los críticos y cinéfilos, al punto que se siguen estrenando piezas teatrales, literarias, películas y series que rinden homenaje a algunas de sus escenas o citas inolvidables.

Las características que sitúan esta obra en el discurso cinematográfico clásico son:

- La composición armoniosa de las escenas según la **regla de tercios**, en particular los primeros planos de los protagonistas



- El uso de **escalas de planos graduales** para permitir una identificación clara de cada arquetipo y sus emociones
- El uso de ángulos variados de cámara, para mantener el **ritmo rápido** de la acción
- La puesta en escena estudiada como un **teatro**, que coincide también con el hecho de que la película esta’ rodada enteramente en estudios y con maquetas



- El raccord totalmente coherente del montaje, que permite a la vez el juego de distintas **iluminaciones** que van desde la **noir** y **expresionista** a la **realista**
- El uso de **trucajes y filtros** de iluminación: **desenfoco gaussiano** para los perfiles de Bergman para darle una apariencia triste y melancólica, y **barras de sombras** para los elementos metafóricos de fondo
- La obra de teatro “Everybody comes to Rick’s” de M. Burnett y J. Allison, adaptada en algunas partes, usada como **intertexto**
- La intervención de la **censura** de Hollywood para disimular algunas temáticas de la narración y manipular el guion

En cuanto a los personajes de la narración:

- La actuación de un reparto de **actores de renombre**: Ingrid Bergman y Humphrey Bogart, quienes por ser estrellas cobraban cachet altísimos y tenían la ventaja de conocer en detalles el guion y su final
- La acreditación de solo dos guionistas debido a la **norma sindical** de esa época
- La aparición de muchos actores secundarios o extras elegidos en base al **parecido entre su personaje y la vida real** (refugiados, desertores, emigrantes de la Alemania y Austria nazi de aquella época)



[b8]

Es seguramente la **causalidad** de las relaciones entre personajes y eventos- tipos la que define mayormente el apelativo de 'clásico' de esta película:

- Humphrey Bogart, conocido por su rol de gangster, es ahora Rick, un **anti-héroe romántico** quien entra en conflicto por un amor del pasado. Su soledad y angustia interior se expresa a través de los diálogos cínicos, las miradas silenciosas, las actitudes varoniles en el "Blue Parrot", el bar del cual es dueño en Casablanca, Marruecos.
- Ingrid Bergman, también conocida en el mundo de cine, ahora es Ilsa quien también vive la misma encrucijada que Rick, hacia su marido Laszlo. Se ve como el personaje más frágil y menos activo porque por **norma**, las mujeres del cine de esa época no podían dejar a su esposo por el hombre que amaban realmente.

Los demás personajes, sobre todo el del **libertario francés** Laszlo, marido perspicaz cuanto estereotipo del **determinismo positivo**, Renault (el policía corrupto) y Strasse (el oficial nazi) son fieles a sus características pero sus incoherencias se van revelando a lo largo de la cinta.



[b9]

Esta obra, estrenada en momentos particulares para el mundo, representa una **propaganda anti-eje**: los alemanes son los malos, los italianos sus lacayos, los franceses (anti-Vichy y pro-De Gaulles) los íntegros moralmente, los americanos son héroes y los demás grupos raciales y étnicos son los que sufren las consecuencias del desequilibrio político.

Por mas que no se traten en el cine clásico de manera muy explicita, estos aspectos se abordan desde el punto de vista del **desarrollo de la narración** para lograr un **fuerte impacto emocional**, por ejemplo en la famosa citación de “La gran Ilusión” de Jean Renoir (1937) en la escena del bar en donde mientras los nazis cantan una canción patriótica, Laszlo incita a suprimir sus voces entonando “la Marsellesa”.



[b10]

Además en la narración aparecen todos los **elementos míticos**:

- Presentación del mundo ordinario: flashbacks de Paris en donde se conocieron Rick e Ilsa
- Llamado a la aventura: el paradero de Rick en Casablanca para obtener unos beneficios
- Aparición del sabio anciano: Renault y Sam, el pianista ambos amigos de Rick
- Presentación del mundo especial: la sórdida vida de escondites e ilícitos del pueblo
- Adiestramiento del candidato: los eventos que llevan Rick a obtener sus pases
- Las primeras heridas: los enfrentamientos con los personajes secundarios
- Visita al oráculo: Renault y Laszlo por sobre todo, aconsejan a Rick de aceptar su destino

- Descenso a los infiernos: conflicto entre amor y libertad
- Desaparición del sabio anciano: las veces en que Rick traiciona a sus consejeros
- Salida de los infiernos: Renault decide arrestar “los usuales sospechosos” en vez de Rick
- Prueba suprema: Rick deja que Ilsa parta con su esposo
- Regreso al hogar: Rick y Renault se alejan del aeropuerto en la neblina y sugieren el comienzo de su amistad

En general, el mensaje que se quiere transmitir con esta obra tiene consiste en:

- Cumplir con las convenciones sociales
- Sacrificarse en pos de una causa mayor
- Aceptar el destino de cada uno
- El desarraigo antes de llegar a la meta mas ambiciosa
- El conflicto interior es una tapa necesaria que permite tomar decisiones importantes



[c1]

Casa Robie, Marion Mahony Griffin, Chicago, EEUU (1908)

La idea principal de este diseño interior es **evocar la forma de habitar del centro oeste, con elementos tradicionales de los fundadores y otros muy modernos por ser un país joven y con gran progreso industrial.**

Los requisitos a respetar eran:

- No tener espacios cerrados para protección anti incendio
- No utilizar elementos decorativos como cortinas o alfombras
- Funcionar como una maquina

El espacio se ve como una **continuidad abierta, fluida** sin compartimentaciones en donde la **luz llega difusa** a todas las áreas funcionales. Como en una **puesta en escena de cine clásico**, el set comprende la **totalidad de la acción** y en este caso, todas las funciones se sitúan en el mismo “set”. La organización del espacio se diseña **alrededor de la chimenea y elementos divisorios sutiles y distintas alturas de los cielorrasos** marcan la **zonificación**.



Las ventanas que delimitan zonas de descanso y privacidad, adelantan el **Art Deco'** en la disposición de la decoración de los vidrios y presentan **influencia japonesa con sus grabados planos**. El gusto para el **exotismo** fue recurrente en la temática del **cine Clásico**, como en el caso de la obra de Griffith, “**Broken Blossoms**” (Lirios rotos).

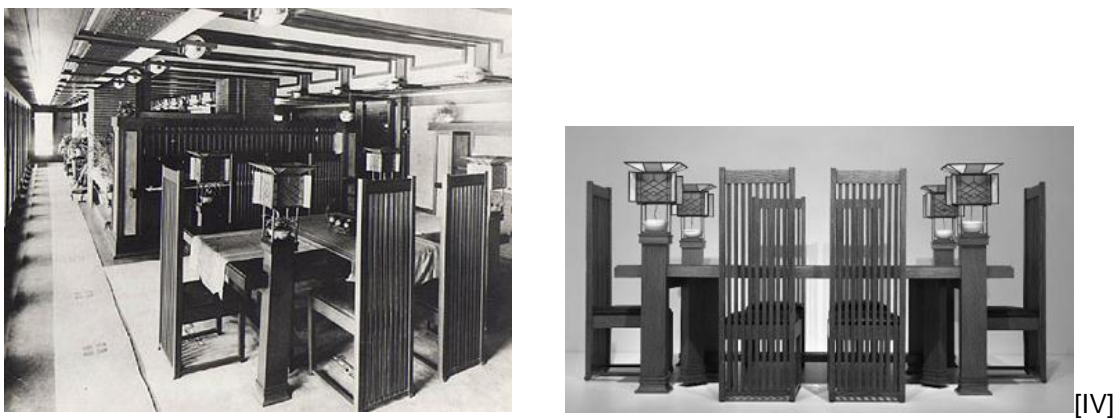


A través de la escalera se llega al segundo nivel, del estar y comedor cuya altura más baja junto a la **importante direccionalidad horizontal** simulan **el interior de un barco**.

Perimetralmente se ubican unas poltronas que quedan ocultas desde el exterior por la **sombra** arrojada por los aleros de los ventanales. Wright concibe el **hogar tradicional** como un resguardo y una protección pero al mismo tiempo, busca **testimoniar el contexto** abriendo el espacio al exterior. El diseño interior es **integral** y cubre todos los detalles usando materiales cálidos como la madera y modernos como el vidrio trabajado. El tercer nivel es privado y contiene los dormitorios.



Del equipamiento diseñado por Wright es celebre el juego de comedor: una mesa con base de columnas con lámparas de vidrio de color y floreros. Estos generalmente usados como accesorios de sobremesa impiden la visual. La idea consiste entonces en **liberarse de la decoración** y usar los elementos en **manera funcional y objetiva**. De toda manera, el aspecto mas sensible del diseño de la Casa Robie y su equipamiento se debe reconocer a **Marion Mahony Griffin**, una de las **primeras diseñadoras de interiores** oficialmente reconocida, quien trabajo' bajo encargo de Wright para terminar los proyectos de su estudio de Illinois, abandonado tras el escandalo amoroso y su partida a Europa de 1909.





Neopositivismo

El neopositivismo filosófico, también conocido como Círculo de Viena surge en la ciudad en los primeros años de 1920. Estaba compuesto por un grupo de físicos, matemáticos, filósofos y teóricos sociales que discutían sobre **problemas del método**, siguiendo el camino abierto por el positivismo.

Sus pensamientos y colaboraciones se publican en varias revistas, entre las cuales “Erkenntnis” (conocimiento, en alemán), fundada por Carnap y Schlick. Antes de la represión del nacionalsocialismo, pudieron dar a conocer sus ideas, que luego fueron retomadas por los **teóricos del pragmatismo** de EEUU, País en donde muchos fundadores del neopositivismo emigraron.

Una recopilación importante de sus trabajos e investigaciones epistemológicas es la Enciclopedia Internacional de la Ciencia Unificada, publicada en 1939.

Su filosofía se basa por lo general en la aceptación de las tesis positivistas como:*

- Los hechos físicos y psíquicos constituyen el fundamento del conocimiento
- El conocimiento se basa en eventos conocidos a través de la experiencia
- El conocimiento se basa en análisis del sentido que se da a los hechos
- Los análisis son necesariamente de tipo lingüísticos
- La metafísica no es objeto de análisis lingüístico por lo cual es errónea e infundamentada
- La necesidad de depurar la filosofía de toda cuestión metafísica, extralingüística
- La necesidad de unificar todas las ciencias en un lenguaje sin ambigüedad y sin error
- El lenguaje unificador proviene de la lógica y de la matemática que son proposiciones analíticas a priori
- El lenguaje unificador proviene de las verdades verificadas y verificables a partir de lo real, que son proposiciones sintéticas a posteriori
- El lenguaje consta de un vocabulario y una sintaxis que poseen reglas

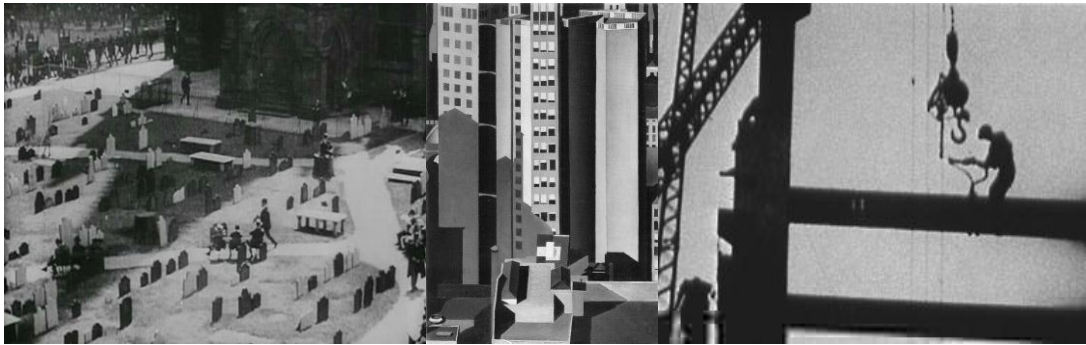
Neopositivismo en el cine contemporáneo

En la década de 1920-1930 se producen dos ejemplos de películas proto-documental que retratan con precisión la filosofía del positivismo y del neopositivismo.

“Manhattan”, P. Strand y C. Sheeler (1921)

En esta obra que se puede definir como “sinfonía urbana” se muestra de manera poética un día-tipo en la isla de Manhattan. A grandes rasgos los elementos narrativos que se muestran son los siguientes:

- La electricidad como motivo de orgullo de la nación norteamericana
- La grandeza y el avance de las infraestructuras y edificios de la isla
- La idea positivista de que un futuro mejor viene de la mano de la ciencia
- La tecnología propia del norte opulento se sustituye a la manualidad del sur agrario
- La ciudad eficiente celebrada como mito por las masas dedicadas a su trabajo
- La creación por medio de intertítulos e imágenes de un clima imaginario en donde “la isla de Manhattan es la capital del mundo, porque todas las razas se encuentran ahí”
- El avance tecnológico y científico hacen que una ciudad mas que otra sea “epicentro del mundo”
- El mármol y el hierro de los edificios se ven fuera de escala humana. Todo lo artificial se vuelve monumental, estático, eterno
- Los hombres, siempre apurados por seguir sus deberes, transitar por las esquinas o tomar los nuevos medios de transportes, se ven al contrario reducidos. Todo lo natural se vuelve infinitesimal, en continuo movimiento para adaptarse a la vida caótica
- La ausencia de crítica social refuerza el imaginario del sueño americano



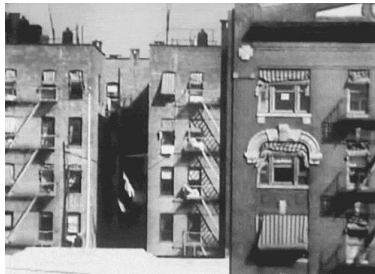
[c3]

“A Bronx morning”, Jay Leyda (1931)

Esta obra al igual que la anterior, también es un proto-documental y una sinfonía urbana que muestra una parte del día-tipo en el barrio del Bronx.

Si de la anterior se deduce la primacía de la ciencia que se sirve del hombre como herramientas y aporta mejoras a su calidad de vida (positivismo), en esta otra obra hay un **mayor apego al contexto** y a la **experiencia**, como es propio del **neopositivismo**. Por esta razón, filmada apenas dos años después de la Gran Depresión, los elementos mostrados y sus significados se muestran opuestos. Estos elementos que se muestran son:

- La intensidad de cada escena del montaje, mas que el interés por su ritmo
- Casas de suburbios y pequeñas tiendas económicas en lugar de rascacielos, señaléticas luminosas, obras en construcción
- Las ofertas de productos rebajados en lugar de las maravillas tecnológicas
- Los simples ciudadanos en su dimensión humana. No hay planos picados (el ojo que todo lo observa), ni movimientos de cámara (el ojo del viajero-comerciante)
- Calles pequeñas con pocos autos en lugar de grandes avenidas votadas al consumo y al transito
- Edificios homologados, todos iguales y grises en donde vive la clase baja en lugar de la diversidad estética de los deslumbrantes rascacielos de Manhattan
- El tiempo ocioso y lento de la gente común en lugar del tiempo caótico y rápido de los empresarios
- La tecnología rudimentaria que se necesita para la sobrevivencia y no para mostrar status
- Carteles en idiomas extranjeros como símbolo de contraste entre culturas en vez de tolerancia y aprendizaje
- Símbolos modernos que marcan un carácter negativo: un camión tirando agua en las calles no es sinónimo de progreso, sino que sugiere las escasas condiciones higiénicas del lugar



[c4]

Neopositivismo en diseño interior: Aino Marsio

Aino Marsio, conocida por ser la compañera silenciosa de Alvar Aalto, en su breve vida fue la que mayormente contribuyó al diseño de los espacios interiores y la totalidad del equipamiento de una de las casas más emblemáticas y compleja del movimiento moderno nórdico: la villa Mairea.

La amplia residencia comisionada en 1939 por el matrimonio Gullichsen se ubica entre los bosques y lagos de Normakku, Finlandia. La pareja Aalto tenía libertad total para el proyecto, por lo cual, incorporó elementos de la **tradición vernácula** a los propios del **movimiento moderno**.

La composición de los espacios interiores de la planta libre en L, típica escandinava, combina elementos de influencia japonesa, norteamericana del oeste, nórdica, funcionalista según la **técnica del collage**.

Pero es sobre todo en la **unión entre la estética racional, fría, normalizada** de su época y la **naturaleza local, la tradición y calidez hogareña, el cuidado artesanal de los materiales** que reside el mayor logro de ambos diseñadores en cuanto a diseño interior se refiere. Se marca la **diversidad de resoluciones y tipos de madera y fibra, para simbolizar el bosque**. Esta búsqueda de **experimentación material artesanal** también les confiere un perfil destacable.

La vida para Aino y Alvar Aalto se define en base a la **experiencia directa del espacio** a través de los **sentidos**. Su intento es **naturalizar y humanizar** el concepto de vivienda como máquina.

Sin embargo, armoniosamente logran expresar su definición con elementos formales modernos, geometrías puras. **Unen lo racional del positivismo con lo inmediato y experienciales del empirismo**, situándose en una verdadera elaboración del **paradigma neopositivista**.



En donde el **cubo blanco sin adornos** se visualiza como una **forma pura y universal**, sus terminaciones se **escapan a la regla, suavizándose** como la silueta de los fiordos de la región.

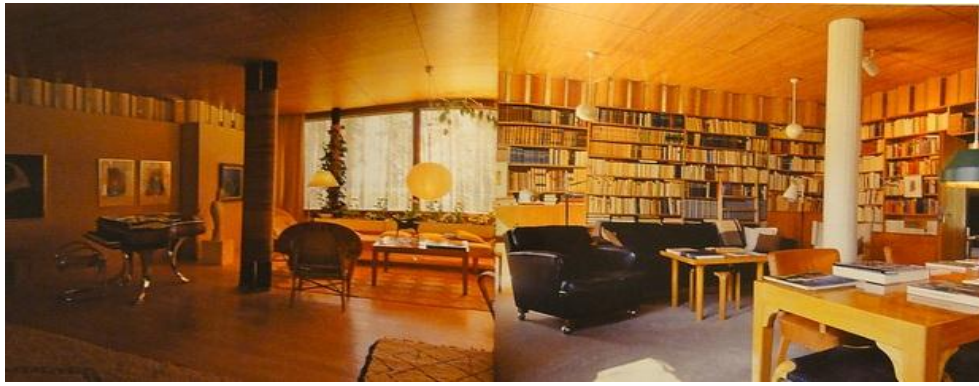
Así mismo la **luz realista** sin ficcionalidad, no deja de ser autentica herencia del Mediterráneo, en donde la pareja viajo' en sus primeros años.



El uso de la tecnología se transforma en el espacio de Aino y Aalto desde una mera herramienta constructiva a una **expresiva**: las columnas de acero estándar se ubican por la planta, **en ritmos y proporciones siempre cambiantes** y se revisten de corteza de madera para dar la **sensación** de estar paseando por los **árboles**. La **unión visual** como homenaje al entorno mágico de la casa no queda a la merced de reglas matemáticas, sino que dicta sus **propias leyes** las cuales unen la **percepción óptica, táctil, cinética**, etc.



En la unión entre interior y exterior se establece una **afinidad optimista** entre el carácter más **tradicional** de Finlandia y la adaptación al **diseño internacional**.



[IX]

En esta unión se hace muestra de todas las **posibilidades compositivas posibles**: el espacio es **ordenado** pero **no simétrico**, los materiales son **modernos** pero simbolizan la **identidad**, los recorridos no son longitudinales sino **oblicuos**, y la rigidez de la caja envolvente se articula con el trabajo de la **madera curvada en encuentros de materiales, revestimientos y equipamiento**, sello característico de los diseñadores.



[X]



[XI]



Empirismo y su superación: el materialismo dialectico

El empirismo es una filosofía cuyo origen se remonta de la antigua Grecia, y que tiene una evolución en parte controversial en la historia. En sus múltiples versiones se basa en el supuesto de que toda **fuerza de conocimiento es dada por la experiencia sensorial**.

Hasta la época de Bacon (1500) y Descartes (1650) el empirismo se veía como **opuesto al racionalismo** que por su parte, veía en **la razón la única fuente de conocimientos**.

Sucesivamente tanto el racionalismo como el empirismo se asociaron respectivamente al **idealismo y al materialismo**.

- En el empirismo idealista, el conocimiento se objetiva en la realidad a través de una proyección de impresiones o sensaciones con un punto de vista interior, por lo tanto el saber tenía carácter subjetivo.
- **En el empirismo materialista** cuyos exponentes principales son Hobbes (1588-1679) y Locke (1623-1704) sostiene que **la experiencia es la única fuente del saber pero su punto de vista era externo al sujeto por lo tanto el saber y la realidad tenían carácter objetivo**.

Considerando este último, la superación del empirismo materialista se da con lo que se define **materialismo dialectico**, principalmente con **Marx** (1818-1883) y **Engels** (1820-1895).

Según su postura el conocimiento proviene de una abstracción y generalización de la experiencia (empirismo) según categorías teóricas (racionalismo) o leyes como causa y efecto, necesidad y casualidad, contenido y forma, posibilidad y realidad, etc.

En síntesis los puntos principales de esta filosofía son:

- La materia es la única realidad objetiva, fundamental, dinámica captada por los sentidos
- El movimiento inherente a la materia consiste en una lucha de contrarios
- La materia es increada, indestructible, eterna, infinita y mutable
- Cualquier proceso de la materia es regulado por sus leyes evolutivas
- Las leyes propuestas son generales, explican y afectan a toda la realidad siendo independientes de la naturaleza humana
- El movimiento es la esencia de la materia (atracción y repulsión, dinamismo y reposo, propiedades corpusculares y ondulatorias, herencia y adaptación, excitación e inhibición, materia y forma, cantidad y cualidad)

- Cada movimiento implica la creación de un nuevo ciclo de transformación, en el cual la humanidad y la naturaleza progresan hasta llegar a formas más completas e integradoras de la realidad.

Bela Balazs

En 1952, en 'el film: "Evolución y esencia de un arte nuevo', el teórico del cine B. Balazs explica por qué el montaje es una condición necesaria para el desarrollo de un lenguaje cinematográfico distinto al conocido lenguaje teatral de los comienzos.

El espacio escénico teatral es indivisible y observable en su totalidad, mientras que el espacio fílmico está seleccionado previamente por el director que elige que es lo que se puede ver o no. El espectador en vez de poder apreciar una totalidad como en el primer caso, solo puede ir descubriendo algunos detalles en las diferentes secuencias del montaje. Este elemento entonces no sirve solo para mostrar una realidad, sino para **proveer significados**, según la estética del propio director.

El **montaje** no solo es un método para juntar fragmentos distintos, sino que es una metodología para **guiar la mirada** del espectador. Con el montaje el autor **organiza** su obra, articulando las imágenes para conducir hacia su punto de vista en un proceso expresivo y conceptual personalizado.

Según Balazs, gracias al medio expresivo citado, no solo se crea sino que se puede llegar a subvertir la realidad.

Dziga Vertov y el Cine-Ojo

El aspecto de la realidad fue el que más le interesó al soviético Denís Abrámovich Káufman alias Dziga Vertov (1896-1954). En su trabajo afirma tener la exigencia de '**representar el mundo visible** en respuesta al cinema de ficción, o cinema actuado'. Su proyecto de 'cinematografización de la URSS obrera y campesina' era ambicioso y se alimentaba directamente del fervor de las **ideas revolucionarias rusas**, que unidas al medio de expresión, podían darle voz a la conciencia trabajadora.

Con esta premisa, fundó el grupo de los **Kinoki**, una vanguardia soviética cuyo manifiesto salió en 1922 que exaltaba:

- **La cámara** y su mirada mecánica como herramienta perfecta, aun más que el ojo humano para captar los eventos reales en **su inmediatez**.
- **El montaje**, que debía ser una **transcripción del movimiento** sin basarse en los encuadres, sino en su relación recíproca.
- **El intervalo** o sea la transición entre encuadres tenía que ser **visible y perceptible** por el espectador en cuanto prueba de la **construcción del movimiento**. El intervalo viene a ser

la figura decisiva del lenguaje cinematográfico porque le **permite a la imagen salir de su aislamiento y al movimiento salir de su indeterminación.**

La finalidad del grupo de Vertov es un intento de buscar a través de la dialéctica del montaje, una realidad visible al ojo humano. El montaje no está basado en el concepto espacial de puzzle (presente en Eisenstein luego) sino que se vuelve la **totalidad del proceso de realización del film**, o sea una experiencia de **selección, averiguación, y organización visual del mundo** a través de una **circulación infinita de elementos con poder de intercambio.**

“El hombre con la cámara”, Dziga Vertov (1929)

En esta obra de Vertov, el montaje es rápido y emerge el ritmo frenético de las grandes ciudades. El movimiento constituye una composición irregular en cada encuadre.

En los créditos iniciales se alude a que esta obra es un experimento de cinematografía en que faltan los intertítulos, escenarios, decorados, actores y se intenta crear un lenguaje absoluto y universal del cine por sobre la literatura y el teatro.

“Yo soy el cine-ojo, soy un ojo mecánico. Soy una maquina que les mostrara’ el mundo como solo una maquina puede hacerlo. Desde ahora los liberare’ de la inmovilidad humana. Yo estoy en perpetuo movimiento, puedo acercarme a las cosas y retirarme de ellas, deslizarme por debajo, entrarles. Puedo moverme en el hocico de un caballo, correr las multitudes, guiar los soldados de una guerra, despegar en avión...el cine-ojo, incluye todos los medios sin excepción que pueden permitir registrar la realidad en movimiento”. (Dziga Vertov, 1923)



[c5]

Constructivismo

Se denomina constructivismo al movimiento de arte plástico y arquitectura que usa un conjunto de **estructuras formales para integrar el mundo de la técnica y la estética**.

En las palabras de El Lissitzky “*Estos artistas miran al mundo a través del prisma de la **técnica**, no quieren crear ilusiones empleando los colores, y trabajan directamente sobre los materiales. Lo que a primera vista parece ser un trabajo mecánico, es para ellos una manera de desdibujar el límite entre ciencias, técnicas y arte*”. *

Los artistas influenciados por la visión de Tatlin fueron jóvenes rusos como A. Rodčenko y el grupo Unovis e Obomochu. Otras orientaciones del constructivismo fueron: el suprematismo (termino acuñado por K. S. Malevič en el Manifiesto de 1916) cuyas obras se definían “no-objetuales” y el Proun (1919) del cual Lissitzky expresa “*El Proun es una transición entre pintura y arquitectura*”.

En fin, N.Gabo y A. Pevsner publicaron en Moscú el Manifiesto Realista (1920) en que proclamaban el carácter de realidad autónoma del arte constructivista.

Los elementos que distinguían el constructivismo en todas sus derivaciones son:

- **El objetivismo**
- **La utilidad**
- **La construcción**

De la combinación de estos, nació en la Unión Soviética un tipo de constructivismo llamado “**objetivismo o utilitarismo**”. Según esta escuela, el objeto ya sea una vivienda o un poema, siempre era el resultado de un procedimiento organizado en vista de un producto utilizable, teniendo en cuenta la calidad estética, física, funcional del material usado. **La forma seguía al procedimiento utilizado** (esta concepción fue luego modificada parcialmente por la Bauhaus y la Escuela de Ulm).

La construcción entonces comprendía un conjunto de partes conectadas entre ellas en una relación de lógica: cuanto mas lógica una construcción, mejores resultados estéticos, artísticos y técnicos. A través de **operaciones lógicas, matemáticas y geométricas** se concebían obras complejas de arte y diseño.

El objetivo siempre era reunir **todas las funciones en una sola unidad**. La unidad era la obra real visible y completa.

Konstantín Mélnikov

Uno de los exponentes más reconocidos en el campo del diseño interior fue el artista y arquitecto ruso Konstantin Mélnikov (1890-1974), hijo de una familia de clase obrera de Moscú.

Comenzando con un pabellón para la Exposición de la agricultura y artesanía de todas las Rusias (1923), Mélnikov se embarca en un línea de innovación y encargos de alto nivel: el sarcófago en el Mausoleo de Lenin en 1924 y el Pabellón Soviético en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas en París (1925). El edificio de París atrajo la atención internacional, y fue mirado como uno de los más progresistas edificios de la feria.



Estilo

Mélnikov experimentó con el **uso de los materiales** sin dejar de lado el aspecto funcional. Su influencia mayor fue también el Expresionismo alemán previo a la Primera Guerra Mundial, propugnado por Eric Mendelsohn y Bruno Taut.

Sin embargo se considera constructivista porque al igual que **Tatlin** el objetivo de su obra era expresar los valores sociales soviéticos: *“La comprensión de nuestras percepciones del mundo dentro de las formas del espacio y del tiempo es el único objetivo de nuestro arte”*.

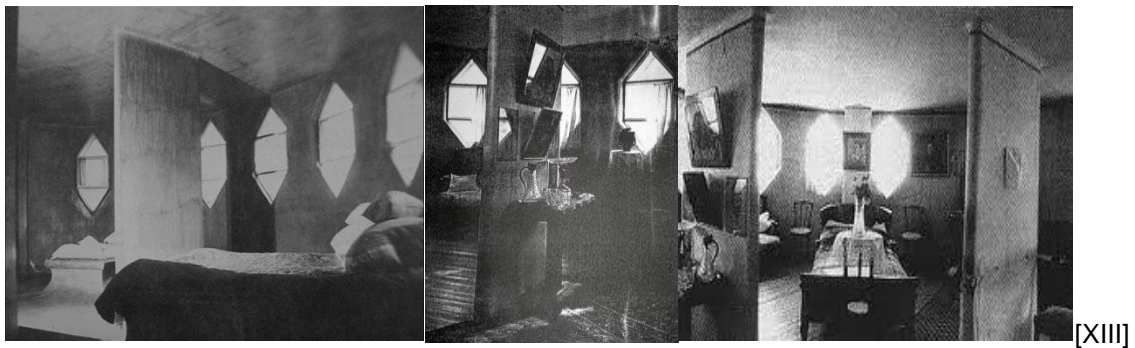
Uno de los mejores ejemplos de su ideología aplicada al diseño fue el trabajo que realiza en su propia residencia de Moscú de 1927.

Casa Experimental de Konstantin Mélnikov, Moscú (1927)

La casa del arquitecto se encuentra en un barrio residencial de Moscú, y si bien fue su domicilio particular, fue concebida como un **prototipo de vivienda pública y social**.

Distribución del espacio interior

En la intersección de los dos volúmenes se encuentra la escalera que conecta el salón principal del primer piso a los estudios del segundo piso. En cada uno de los estudios del matrimonio se diseñan un vestidor, un comedor y un dormitorio.



De las imágenes se desprende la ideología utilitarista y pragmática del Constructivismo en cuanto cada ambiente cumple necesariamente su función. Como en el Cine Ojo también se busca exaltar el movimiento a través de planos que se deslizan, abriendo y cerrando áreas según su uso. La articulación entre las dos torres a través de la rampa curva y el cilindro de la escalera caracol aporta mayor dinamismo, evidenciando a la vez la unión entre partes geométricas tan presente en el constructivismo.

Innovaciones técnicas y diseño de iluminación

Entre sus innovaciones técnicas, la casa contaba con un **espacio semipúblico** instalado en la puerta de la valla exterior para que el huésped se resguardara de la lluvia y pudiera comunicarse con los habitantes a través de un **teléfono** también presente ahí. En el interior, también se instalaron **comunicadores** en las habitaciones para los propios miembros de la familia.

También se estudio' con profundidad el diseño de iluminación, realizado segundo la **analogía formal** de una iglesia de Nikolai (Tsurkva Sveta Nikolai) en donde un vano hacia el jardín generaba un potente **haz de luz**, apto para la cumplir con la función del salón de la casa.

El efecto obtenido por el recurso del gran ventanal es una **luz difusa y funcional** que baña la mayoría del espacio diurno. En cambio, el efecto obtenido por los recortes regulares en el hormigón es mucho más **puntual y dramático**. Es evidente en ello, la alusión al **cine expresionista alemán**, en el cual la acentuación de las sombras es el carácter dominante.



Contexto: desde la vanguardia hasta la modernidad

El término “Vanguardia” identifica unos fenómenos del comportamiento y de la opinión intelectual artística y literaria desarrollados en 1900, que tienen su raíz en las tendencias políticas y culturales del 1800.

En arte se refiere al Expresionismo, arte Abstracto, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo, entre las principales corrientes cuyo lenguaje se consideraba “innovador” y de ruptura con la tradición del clasicismo.

Las vanguardias se caracterizaban todas por:

- Activismo y sentido de la aventura
- Oposición y antagonismo
- Tendencia a la negación y a veces al nihilismo

Las dos tendencias opuestas del lenguaje de vanguardia fueron:

- La subjetividad en relación al onírico e inconsciente, energía vital e instintos
- La objetividad absoluta dada por las disciplinas científicas

El objetivo principal que perseguían las vanguardias en arte fue la “**muerte del arte**” tradicional y canónica a través:

- Del rechazo al momento comunicativo
- De la identificación del arte con una acción del ser humano (por ejemplo el “grito” de los expresionistas)
- Del uso impropio de objetos
- Del uso de diferentes escalas de valores

Desde el punto de vista histórico y crítico, los movimientos y los grupos de vanguardia tuvieron su evolución y sus conflictos internos y externos. En todo caso, se consideran artistas de vanguardia aquellos autores que se agruparon en actividades grupales que dieron vida a los manifiestos.

Existen en la historia tres fases de las Vanguardias:

- La primera vanguardia o históricas, de la primera mitad del 1900 que se caracterizaba por movimientos y manifiestos y se involucraba en la actividad política

- La segunda vanguardia, o neo-vanguardia de 1950-1960 caracterizada por el debate crítico y el interés por la semiología y los lenguajes de la sociedad de masas.
- La tercera vanguardia de fin del siglo, caracterizada por la superación de la modernidad y el nacimiento de la posmodernidad.

Desde el punto de vista teórico se puede sintetizar la noción de vanguardia en estos puntos:

- La vanguardia es una respuesta al arte de la sociedad burguesa dada por el dominio de la **mentalidad utilitaria**. Para evitar que el arte sea absorbida por el mercado los vanguardistas tenían una **actitud anárquica**, enfocando en la importancia de la **expresión subjetiva** (hermenéutica) y rechazando los modelos tradicional. Desafían la tradición como mera copia de lo real, (mimesis) y se declaraban en contra del sentido común, de lo mediocre y fútil.
- Los vanguardistas elegían una representación distorsionada como una parodia grotesca y se expresaban con textos complejos cuyo significado no era tan evidente para el lector y el observador de sus obras. La **actitud del público** para las vanguardias tenía que ser de **atenta reflexión y no de ensoñación y goce** como sucedía en el siglo anterior.
- Los vanguardistas se salían de las instituciones y organizaban algo alternativo y abierto, reuniéndose en grupos para trabajar en conjunto teniendo siempre **un enfoque experimental**. **Este método estaba en antítesis con la idea romántica del artista-genio y solitario**.
- Los vanguardistas impulsaron la **unión entre estética y sociedad**, porque tenían la **voluntad de "estetizar" la realidad, transformándola en una obra de arte o anti-arte total**. Su intento es considerado entonces "epistemológico".

El aspecto más paradójico de las vanguardias, y probablemente lo que llevó a la instauración de la modernidad (si bien, también se lo considera una segunda vanguardia), fue sin duda la ansiedad por partir de cero, por la novedad. En las diferentes puestas de las vanguardias, tal afán se expresó por medio del uso de lenguajes de representación de los más variados. La obra como evento estético, como negación de sí misma llevó a conformar un rejunte de géneros, de modos de hacer arte. Por lo cual se volvió pronto una norma, un estándar a su vez, y dio lugar al inevitable superación dada por el siguiente periodo histórico.



Racionalismo

Es una corriente filosófica desarrollada en Europa entre el siglo XVII y XVIII y formulada principalmente por R. Descartes y tomada en ciertos aspectos del Idealismo alemán.

En general, cualquier filosofía que reconoce la **realidad como instrumento de la inteligencia** y de la razón, se denomina “racionalista”.

En la Edad Moderna, el debate entre racionalismo y empirismo fue muy recurrente sobre todo en cuanto al **problema epistemológico**, o del método para adquirir conocimiento acerca de la realidad.

Los racionalistas creen que el conocimiento válido es producido por una **actividad mental** que **no necesita** de datos provenientes de **la experiencia y los sentidos**.

Las **ideas**, para algunos racionalistas son **innatas**, o sea, están presentes en el sujeto desde siempre. Para otros racionalistas como Descartes, las **estructuras mentales** y las **formas** en que se aplica la actividad cognoscitiva no son innatos, pero sí, son **a priori** con respecto a la experiencia.

El **método** usado por los racionalistas empieza por el conocimiento de la **regla universal** y procede en modo **deductivo** para explicar los **casos particulares**.

El cine en la Edad Moderna

Siendo el uso de la razón uno de los pilares de la filosofía moderna, podemos destacar esta temática en cine, por contraste.

Se toma en consideración el género de ciencia ficción y en ausencia de un movimiento homogéneo, el caso de una película pionera de 1931, el “**Dr. Frankenstein**”.

La película de James Whale es una adaptación de una obra de teatro que a su vez, se basa en la famosa novela del “**Moderno Prometeo**” de Mary Shelley.

La obra en su parodia grotesca quiere hacer reflexionar acerca de la **idea de progreso, el concepto de humanidad, racionalidad, universalidad.**

Teniendo de lado el aspecto de la narración, se consideran los temas principales:

- El deseo obsesivo de vencer la muerte y obtener la eternidad.
- El castigo por abusar del conocimiento científico es la destrucción, así como en la mitología de Prometeo, quien fue condenado a que un águila le comiera el hígado inmortal por haber robado el fuego a Zeus y haber revelado el secreto a los hombres.
- La inteligencia y el raciocinio deben ser usados como medios para alcanzar algo mejor y no para alimentar el egoísmo de un individuo.
- La deformidad en la apariencia y la pureza de sentimientos, la soledad, el odio, la venganza, la fantasía, como temáticas del romanticismo. Sin embargo, al obtener la vida gracias a la Ciencia la criatura se hace precursora de la inteligencia artificial y la construcción de autómatas.



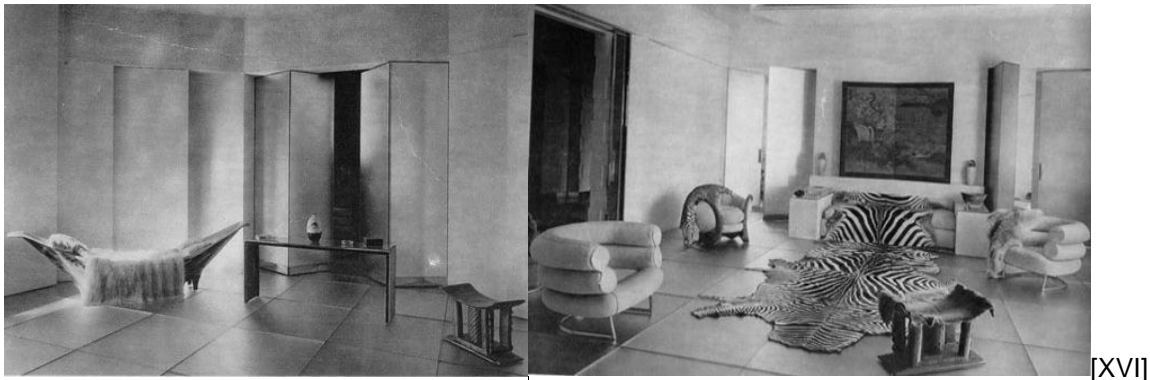
[c8]

Eileen Gray

Así como la obra de Le Corbusier es emblema del racionalismo y del estilo internacional, también cabe reconocer el trabajo de una de las primeras diseñadoras de interiores de su tiempo, la irlandesa Eileen Gray (1878-1976). **Su formación académica en bellas artes, su aprendizaje con artistas plásticos, su conocimiento del uso de lacas orientales en el diseño de equipamiento, y sus viajes y estancias en las mayores capitales artísticas** del mundo le dieron, sin embargo, un reconocimiento y un éxito póstumo. Hoy en día, se considera a esta artista como **polifacética e innovadora** pero muchas de sus ideas fueron explotadas y atribuidas a personajes más notorios en su campo.

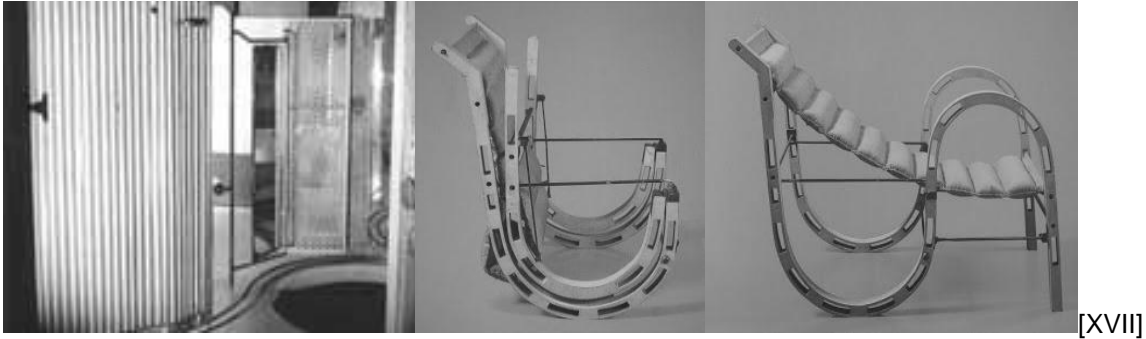
La mayoría de sus obras, algunas de las cuales eran bocetos y prototipos, no quedaron registradas o fueron destruidas durante las guerras. Su producción industrial de equipamiento y textiles en cambio se encuentra ampliamente documentada.

Apartamento en la rue de Lota, París (1919-24)



Los interiores de este diseño, precursor del movimiento Moderno presentan las mismas características de **equilibrio en la composición, pureza en las formas geométricas, funcionalismo**. No se puede apreciar el tratamiento cromático ni el diseño de iluminación, aunque esta' comprobado que Gray trabajara en esta etapa, con **paletas monocromáticas** y con unos **pocos colores en tonalidades naturales, rojizos** por lo general en el revestimiento de pisos y tapizados.

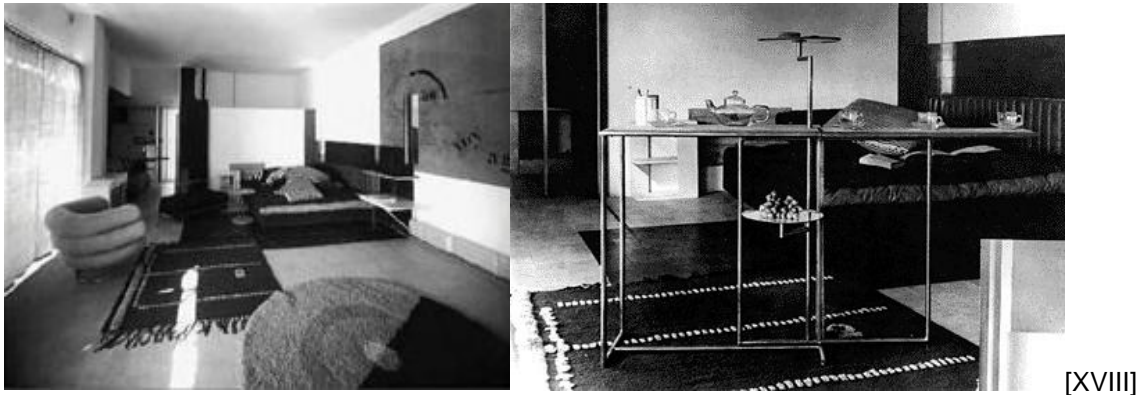
Como Le Corbusier, utilizo' el envoltorio blanco como síntesis de objetivismo y racionalidad. En ello, la luz se expandía creando situaciones distintas según las épocas del año, así como quería la misma Gray. Especialmente en los dormitorios, dado su carácter introvertido, colocó unas **mamparas circulares móviles** con las cuales podía regular la entrada de la luz. Su experimentación con la **tecnología y los materiales usados funcionalmente** la encuadran aun más en el contexto histórico.



Aun compartiendo la misma postura de Le Corbusier, Gray no proyecta sus espacios únicamente como “maquinas”, sino que valora la **experiencia espacial desde el lado humano**. En sus **espacios pulcros y austeros** permanecen por lo tanto elementos que **desafían el rigor racionalista**: alfombras, tapices orientales, pinturas y muebles de influencia **Art Deco**.

E.1027, Roquebrune, Alpes Marítimos (1926-29)

La casa de la misma diseñadora y del amante se presenta en el nombre impersonal, aunque en realidad es el código de las iniciales de sus usuarios. Este espacio fuertemente influenciado por el movimiento Moderno suscito' tal éxito que Le Corbusier proyecto' una cabaña rustica al lado, para descansar y contemplar la vivienda de Gray. Con el pasar de los años, por la necesidad de financiar su mantenimiento, el mismo Le Corbusier compro' la casa y la “altero' profundamente”, sobre todo en los trabajos murales, por lo que Gray la abandono' por completo.





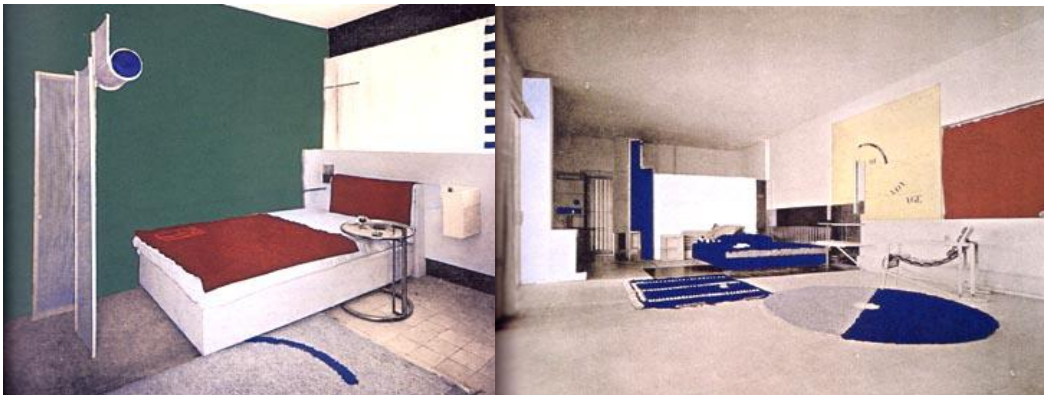
[XIX]

En el diseño interior del amplio living se percibe la **intención socializadora** de Gray, mientras que en los dormitorios, el **uso de biombos** deja entender cierta búsqueda de **privacidad**.

La disposición de los ambientes coincide con las condiciones climáticas de la **luz** y del **viento**, y con la posibilidad de **contemplar el paisaje exterior** sobre las colinas y el lago. Extendiéndose sobre pilotis, con una fuerte **direccionalidad horizontal**, el espacio interior logra unirse a su entorno, dando la impresión de ser un **barco que flota sobre el agua**.

Se observa en el interior el uso de materiales y tipologías que Le Corbusier toma como su sello característico: **las estructuras tubulares de acero, las barandas sinuosas, la escalera caracol**.

Como en el caso precedente, el cromatismo de **colores primarios fuertemente saturados** realza la pureza del cubo blanco. En ello, acentos de colores son **reminiscencia de la sinestesia de Kandinsky: el cuadrado rojo, el círculo azul**.



[XX]

Es evidente en la **sensibilidad** para elegir colores y formas su formación en Bellas Artes. Al igual que Le Corbusier logra la **Síntesis de las artes en sus espacios interiores**, pero se percibe en ella un acercamiento **más emocional** al lado del **aspecto mecanicista**.

Gray concibe el espacio diseñado como una **totalidad funcional y orgánica** por lo que se ocupa de todos los elementos en detalle: **textiles, lámparas, asientos y mesas** están pensados especialmente por cada una de sus obras siendo imprescindibles para su comprensión.

En su prolífica producción industrial están: el sillón Bibendum (1929), Day bed (1925) Serpent Chair (1920), Non conformist Chair (1926).



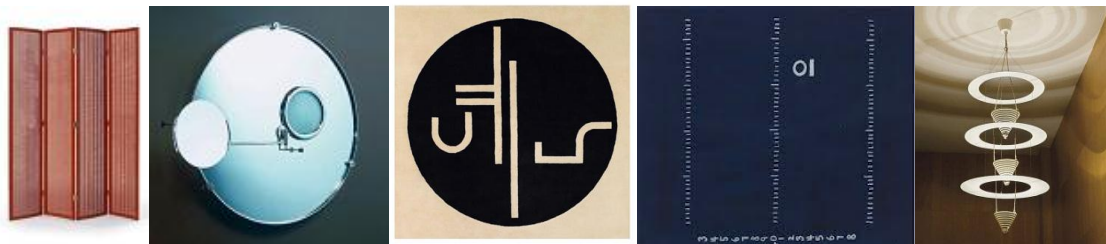
Transat Chair (1925-1930), E-1027 adjustable table (1927), Art Deco Stool, Rivoli tea table (1927)



Bar Stool n.2 (1928), Petite Coiffeuse (1929), Escritorio para E-1027 (1927), Dresseoire (1927)



Folding screen (1930), Satellite Mirror (1927), St.Tropez rug (1926), Centimetre rug (1926), Lámpara satélite, (1919).





Simbolismo

Origen del nombre y definición

Su nombre deriva de una palabra griega que significa “hacer coincidir, reunir”. En la Grecia antigua, el termino designaba una manera de hacerse reconocer atreves de la practica de dividir un objeto en dos partes. Una parte servía de reconocimiento para la otra. Por ejemplo, en el caso de dividir una medalla, el ganador obtenía mitad de ella. La manera de hacerse reconocer se daba al hacer coincidir esta con la otra mitad.

Por lo general el término designa **cualquier cosa cuya percepción evoque una idea diferente a su aspecto sensible.**

Símbolo y signo

En un uso común, se identifica el **símbolo** como algo de no fácil interpretación, algo más **ambiguo y polisemántico** que un signo.

En la historia de la filosofía moderna y la estética, el símbolo coincidió por mucho tiempo con el signo, sobre todo en el 1600-1700 desde Hobbes hasta los neopositivistas.

Para Leibniz y Wolff el símbolo es el signo univoco del lenguaje de lógica y matemática. Al contrario **Kant propone** una diferencia, abriendo el camino a **un uso estético del símbolo.** Para Kant la expresión simbólica es indefinida y vaga por eso es inagotable.

Símbolo y alegoría

Para Kant **en el símbolo lo universal se refleja en lo individual inseparablemente**, con renvíos recíprocos y proceso continuo de interpretación.

La **alegoría** en cambio, se incluye en la esfera del Logos (palabra) por lo que **es subordinada** a lo convencional del **lenguaje** y no tiene significado por si misma. En la tradición romántica, la alegoría se ve como superior al símbolo porque esta es la expresión de la **desarmonía entre arte y realidad.** El dominio de la alegoría vuelve en las tendencias anti-clasicistas de las Vanguardias de 1900.

El símbolo en la estética

Para Goethe, Schelling, Solger y la estética clasicista (a la que se opone la romántica del simbolismo místico), el símbolo es la **adecuación perfecta de la forma sensible al contenido**.

Para Hegel, esa relación entre forma y contenido del símbolo es imperfecta porque hay en ella **una tensión, algo enigmático** que solo puede evocar mas amplios significados.

Para Goethe, el arte simbólico mas verdadero es la escultura griega, mientras que para Hegel, es la egipcia, y todo lo pre-griego.

Otros aportes al simbolismo filosófico

En Vico se puede hablar de un **simbolismo primitivo** que se retoma del romanticismo; en Douglas se presenta una **antropología simbólica**. Como mención, el recurso del simbolismo en Freud y su **teoría del psicoanálisis** y en Jung y su **teoría de los arquetipos**.

Muy importante es Cassirer en cuya obra transforma la “Crítica de la razón pura” de Kant en un “Critica de la civilización” y propone una teoría de las funciones simbólicas (mito, lenguaje, arte, ciencia) como si fueran **expresiones de la capacidad humana de otorgarle sentido a la experiencia y darle forma a lo sensorial**.

Cabe agregar los estudios sobre **análisis hermenéutico y fenomenológico** de Eliade, Corbin y Gadamer en donde el símbolo es lo que alude a la verdad; y la **teoría semántica** propuesta por Eco.

Cine Formalista

En la tradición estética, la **forma** coincide primero con la apariencia. Desde un punto de vista dinámico, es concebida como **principio de organización de la expresión de una obra en busca de un efecto de sentido.**

Por otro lado, el **espectador recibe la obra como expresión de un contenido a través de su forma apreciable e incluso comprensible de distintas maneras.**

El carácter inseparable de forma y contenido de una obra fue apreciado como una contradicción en el plano teórico e ideológico, y varios episodios en la historia de la crítica consistieron en castigar el abuso de atención a uno u a otro.

El 'formalismo' fue el mayor crítico desde **1928** en la URSS contra todos los cineastas que se apartaran de la doctrina del 'realismo socialista'.

Difícil de separar del contenido narrativo, la forma fílmica se vio definida en la época del cine mudo por la enumeración de los medios representativos y expresivos propios del cine: encuadre, tamaño, montaje, ritmo, movimiento, velocidad, iluminación etc...

Formalismo y Neoformalismo

El primero fue fundado con el nombre de 'Círculo Lingüístico de Moscú' en el invierno de 1915 conocido con el acrónimo **O. PO. IAZ.** (Abreviación de 'grupo de estudio del lenguaje poético'). Este grupo de investigadores rusos activos hasta los años 30 fue apodado 'formalista' por sus detractores. Nunca tuvo una teoría de conjunto y los trabajos de sus miembros surgían de inspiración común. En todo caso, intentaron definir un proyecto de estudio de la literatura y de la poesía basándose en estas grandes líneas:

- **Artisticidad de la obra: los formalistas no adoptan la definición convencional del arte. Según ellos, hay criterios asimilados a 'procedimientos formales' que producen una sensación nueva, lo que pone al espectador en una posición de extrañamiento, viendo la obra como extraña**
- **Los procesos artísticos gozan de existencia autónomas, tienen valor propio y la historia de las obras no es 'de los contenidos', sino 'de las formas'**

En el análisis de la obra, esta postura se traduce en:

- Elección de la motivación horizontal
- Manifestación del procedimiento: la obra exhibe su propio sistema formal

En los 80 esta reanudación fue prolongada por la **escuela neo formalista** (Bordwell, Thompson y alumnos) que intentaron actualizar la idea central de una poética del film basada no tanto en la descripción de los elementos formales cuanto en sus **funciones**.

Según ellos, el análisis de los films no se puede hacer según un método general y universal, sino caso por caso buscando su **dominante estilística**, o sea dar una **interpretación pero en términos formales** con la idea de 'parámetros de la imagen fílmica' (Burch).

Serguei Eisenstein

Serguei Mijailovitch Eisenstein (1898-1948) fue el más prolífico de los cineastas-teóricos, además de haber sido docente por más de quince años en la escuela profesional de cine de Moscú, la VGIK.

Elaboró un **sistema teórico** que gira alrededor de tres cuestiones principales:

- En relación al material fílmico: **el fragmento**, lo que conduce a una concepción del lenguaje que reside en la búsqueda de efectos de sentido complejos (teoría del **montaje armónico**); el **monólogo interior** así como lo estudia la psicología cognitiva y como lo simboliza la literatura de vanguardia (Joyce), y que conduce a la intuición del **montaje intelectual**; Finalmente el **contrapunto orquestal** entre sonido e imagen, base **del montaje en 'vertical'**.
- En relación a principios semánticos y formales: la noción de **conflicto** (dialéctica Hegeliana y Marxista) que sugiere la idea de que de dos elementos (dos planos por ejemplo) puede surgir un tercero (una idea); un interés por el **pensamiento pre-lógico**, según cuyo modelo el discurso fílmico quedaba libre de narrativa y lógica causal; la **noción de 'Obraznost'** o producción de imágenes conceptuales en el seno de imágenes figurativas.
- En relación al espectador: noción de **atracción**, de **patético** (años 30) que lleva poco después a la idea de que una forma fílmica tiene una **naturaleza 'extática'**, o sea, capaz de provocar en el espectador una adhesión emocional fuerte.

(Para la descripción de los términos utilizados, ver **Anexos**)

‘El acorazado Potemkin’, S. Eisenstein (1925)

En los 77 minutos de cinta muda, aun con efectos de sonidos brillantes para su época, la obra es una de las más reconocidas de todos los tiempos. El relato, basado en una historia verdadera se considera una herramienta de propaganda anti-zaristas y en favor de la nueva sociedad rusa.

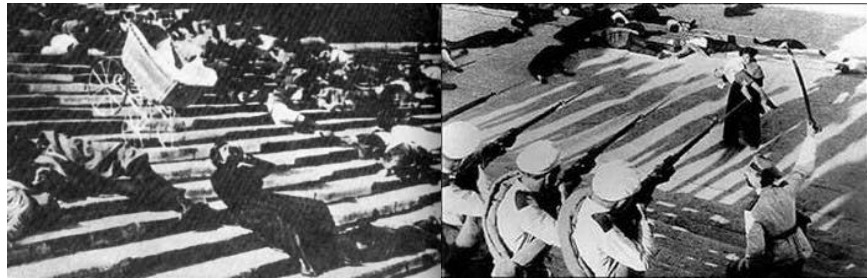
En cuanto a **la técnica** de esta **película formalista** vale destacar estos aspectos:

- La subdivisión en 5 partes diferentes pero ensambladas para conformar un **todo unitario**
- El trabajo del fotógrafo en utilizar la **escala de planos**
- La inestabilidad producida por los **planos oblicuos**

En cuanto a **lo simbólico** de esta obra:

- La inolvidable escena de la **Escalinata de Odesa** (una obra existente en la misma ciudad de Ucrania), en donde los militares persiguen a la población y disparan a una madre que herida, deja caer el carro con su bebe’ por los escalones.

En esta secuencia el espectador reflexiona sobre la temática, por efecto del **pathos** que siente en la transferencia de sentido.



[c9]

- Durante el motín de los marineros, los disparos desde el barco se interponen al rugido del león que despierta. Simbólicamente, se alude a los hombres revolucionarios que salen de su opresión y se oponen con gran fuerza y coraje a la tiranía. .



[c10]

Neoformalismo

El Neo-Formalismo surgió en la década de 1950-1960 como un rechazo a los límites del movimiento moderno americano. El estilo refleja el **gusto por el clasicismo** y es un esfuerzo de mediados de siglo para **actualizar los estilos del pasado con las nuevas tecnologías y elementos de diseño**.

Características

- El uso de materiales al natural.
- Las **líneas y formas geométricas** dominan las elevaciones de los edificios.
- Normalmente los edificios tienen **elevaciones simétricas**.
- Las **superficies** de estos siempre son **lisas**.
- A menudo se definen en la parte superior por una **terminación plana**.
- La **repetición del motivo de arco** es común.
- Las **columnas son un soporte común** a lo largo de todas las elevaciones

Convento Saint Marie de la Tourette, Le Corbusier Lyon, Francia (1957)

Así como en la Capilla de Ronchamp, también en esta obra neoformalista se evidencia el uso de materiales en bruto y a la vista, con su rugosidad e imperfección.

El material determina la forma, que si en los comienzos racionalistas del autor consistía de planos puros, en esta fase, presenta volúmenes fuertes e imponentes.



[XXI]

Si bien se utiliza el sistema Modulor, esta vez la **progresión de su ritmo** se vuelve **irregular** sobre todo en los espacios interiores.

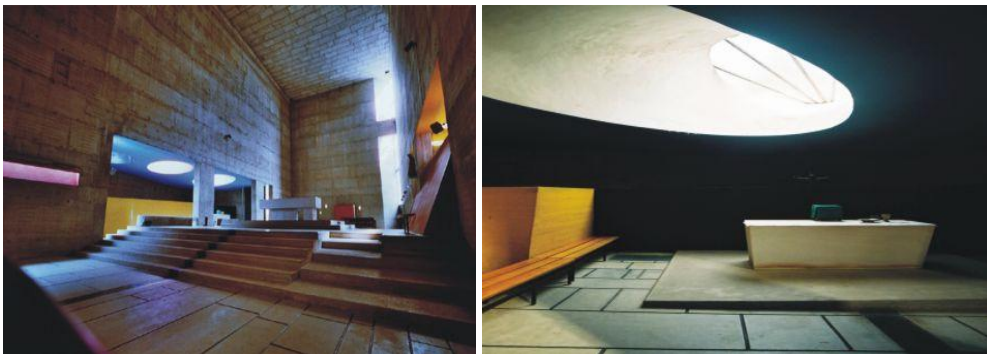


[XXII]

La **iluminación**, diseñada para esaltar la austeridad del espacio se proyecta a través de paneles y aperturas que coinciden con ciertas **posiciones simbólicas** del sol.



[XXIII]



[XXIV]

Tanto en la cripta del Convento como en la misma zona del altar el **equipamiento es fijo, volumetrico y austero** por votos de pobreza. Esta' **integrado a la estructura** misma de concreto, pensado y **diseñado específicamente para la obra.**

Como para el **cine neoformalista** contemporaneo a esta obra, la **forma considera la funcion**, por eso no son necesarios elementos accesorios para comunicarla.

A diferencia de las Maisons La Roche, en donde para obtener el negro había ausencia de colores luz (RGB), aquí' Le Corbusier utiliza el **modelo CMYK**, reemplazando su fuerte rojo por el magenta, el azul por el cian, y el verde por el amarillo. Además, introduce el negro a la **mezcla sustractiva**.



El color fuerte, estratégicamente colocado, permite una **percepción** muy especial, **marcando las jerarquías** de zonas de uso como altares y capillas. Estas se multiplican para dar la misa en forma simultánea y para practicar a la vez. Este diseño interior, se puede decir, es integral y coherente con el todo.

Clorindo Testa

Clorindo Testa (1923) es un arquitecto argentino evidenciado por la importancia de las obras, la originalidad absoluta de su diseño, la concreción de sus obras siempre por concurso y competición con sus pares, además de ser un artista plástico de trayectoria lateral y permanente en la segunda mitad del siglo XX.

Realizó obras representativas como la Biblioteca Nacional de la República Argentina, el Hospital Naval, la Casa Tumbona o el **Banco de Londres** siendo este último banco uno de los ejemplos bancarios más importantes del mundo, por su **carácter plástico e innovador**, rompiendo con valores establecidos de la época.

Hasta nuestros días este arquitecto sigue enfrentando cada proyecto con el mismo entusiasmo que en su juventud. Sin adherirse a modas, o estilos internacionales, crea siempre una arquitectura distinta, **más humana, que nace de las consideraciones del contexto a intervenir influenciado por el color, las tensiones, las metáforas, y la plasticidad.**

Significado de su obra

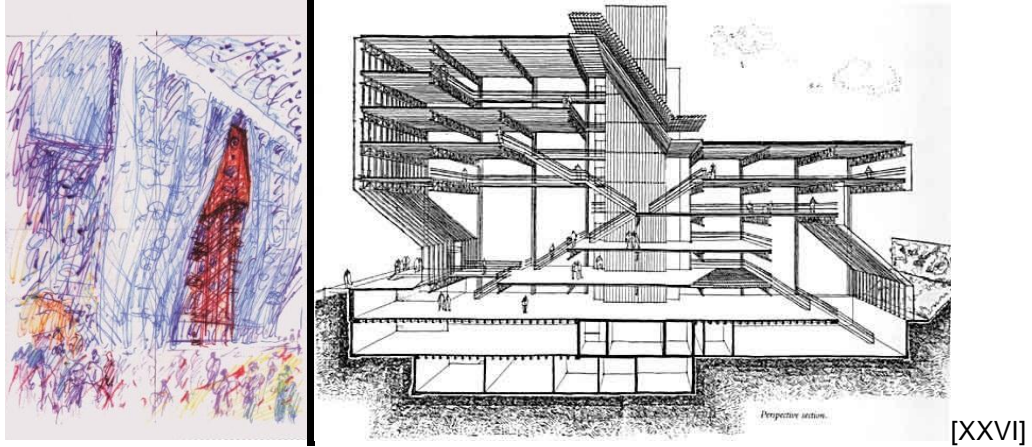
A través de dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones, Clorindo Testa reflexiona acerca del ser humano. Pero lo hace no sólo desde su **pensamiento de artista** sino también desde la **meditación del arquitecto**, porque ambas disciplinas no están separadas en su intensa y extensa labor creativa. Así, en las últimas dos décadas y media, se ha ocupado en cuestionar la mortificada y azarosa **existencia urbana** de hoy, la **transformación de las ciudades** en desiertos de soledad, las **violencias** y opresiones **del pasado y el presente**, los **mitos de la historia americana y argentina** y las fábulas de nuestro tiempo. En las creaciones de Testa se entremezclan **sus recuerdos** -los de **su vida, su familia, sus lecturas, sus viajes**-, de modo tal que su obra de artista y, a menudo, su producción de arquitecto, terminan siendo una **autobiografía**.

“No se trata de hacer ventanas sino de perforar muros” (Clorindo Testa)

Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires (1959)

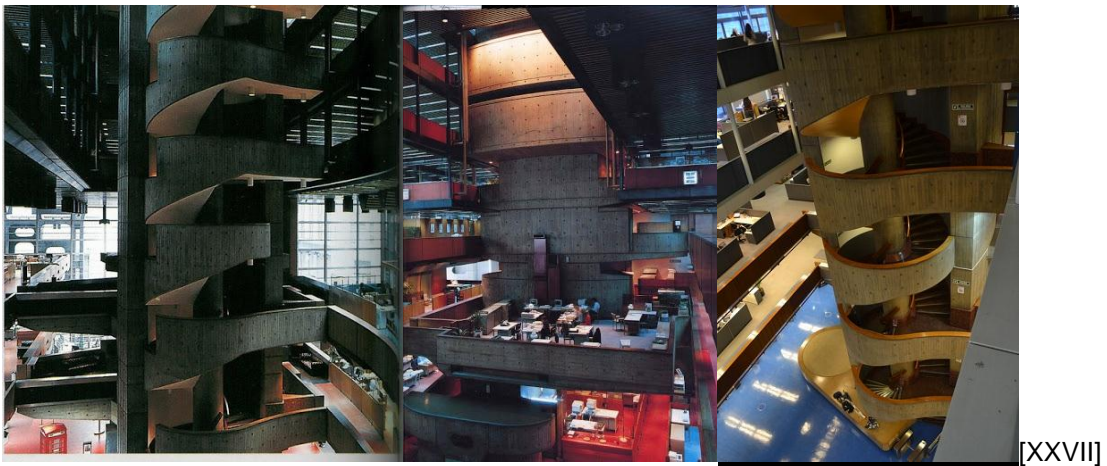
Su planteo inicial, formulado en 1959, se basó en el cuestionamiento de la organización y los valores social y profesionalmente aceptados. Las bases del concurso privado para el banco establecían la necesidad de transmitir integridad, eficiencia y confianza por medio de una **expresión** arquitectónica **clara y concisa** que **no recurra a imágenes del pasado** ni a clichés.

En primer lugar, el planteo de integración del edificio al paisaje urbano como un espacio de continuidad y no de clausura, marcaba ya una ruptura con las posiciones tradicionales. Según sus autores, el Banco de Londres no debía **funcionar** como un edificio convencional, sino más bien como una **plaza cubierta**.

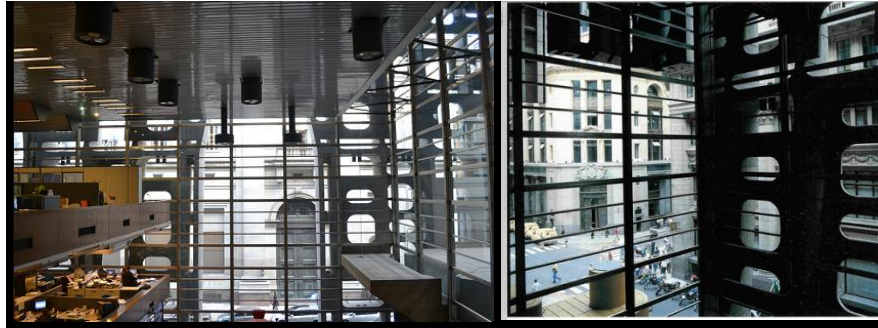


Junto con la organización interna, el tratamiento especial del hormigón armado, modelado de manera escultórica, refuerza el carácter innovador de la obra.

El edificio del Banco de Londres se desarrolla en **tres subsuelos y seis niveles superiores** y obedece a una consigna básica: toda la estructura funciona en un espacio único.



El acceso principal sobre la esquina, que conforma el espacio de transición, está enfatizado por una **pantalla de hormigón suspendida**, que limita el espacio y las visuales desde el interior. Dentro del banco, seis niveles fragmentan el **espacio único** del hall central, elemento fundamental de las instituciones bancarias tradicionales. Estos **niveles** están **suspendidos del techo principal por tensores de acero**, lo que posibilita la **libertad espacial** de la obra.



XXVIII]

La función de cada nivel se puede identificar por su forma de la cual se crea todo tipo de equipamiento e instalación para cumplir con el uso del espacio. Las bandejas con sus volúmenes y recortes **se desprenden completamente de la caja envolvente**, no apoyándose en ninguna parte estructural. Esta misma **escisión** se encuentra entre el **Cine estructuralista y el Cine formalista**.



[XXIX]

Esta obra muestra cierta **paradoja** así como sucedía en la Notre Dame de Haut: los volúmenes brutalistas se alivianan con perforaciones; elementos imponentes por su materialidad y escala están suspendidos; el cromatismo muy estridente aumenta el dinamismo y disminuye lo estático de los volúmenes de la planta baja. **La intención** del diseño interior de este espacio es seguramente **generar sorpresa y extrañamiento** (“atracción”, como en el cine de Eisenstein).



En estas imágenes es posible apreciar como se trabaja cada componente formal en su **volumetría negativa**, así como visto en las operatorias formales.

La construcción de un volumen invisible se hace visible a través de su ausencia. Aunque suene a absurdo e ilógico, el usuario no deja de imaginar **materia que llena los huecos.**

La importancia de lo ausente, del cual Testa fue precursor se verá nuevamente en el Neo-Situacionismo, con Peter Eisenman, aun con soluciones formales diferentes.

El diseño del espacio interior comprende tanto el **equipamiento** como las **instalaciones** de aires y eléctricas, **sin ocultamientos.** Su materialidad queda a la vista evidenciando la **búsqueda de la verdad.**

Estos elementos se diseñan y exaltan a través de **colores fuertes** y forman **parte integrante de la idea espacial**, al no ser tratados como complementos.

Contexto: desde la modernidad hasta la posmodernidad

El esquema general de la modernidad es objeto de múltiples interpretaciones y adjetivaciones a nivel mundial ; sin embargo, en términos generales, puede hablarse del surgimiento de un período de transición, caracterizado por la ruptura con el formalismo clasicista e historicista en las tendencias del Art Nouveau, el Dadaísmo y finalmente el Cubismo y el arte geométrico, incorporados a una **intención estructuradora, constructiva y funcional**, en un período que va desde la última década del siglo pasado hasta el término de la primera guerra mundial.

Las características del periodo moderno son:

- La **modificación de la técnica constructiva**: los materiales tradicionales: hierro, piedra, ladrillo, madera y vidrio, son trabajados de manera **más racional** y distribuidos más libremente; a estos se unen nuevos materiales como el acero, el cristal y el concreto.
- El uso de la geometría normalizada, a partir de Monge y el metro patrón que **universaliza la representación** y lectura del proyecto arquitectónico.
- Los capitales organizados y las nuevas formas de inversión resultan en un impulso a la urbanización planeada.
- La síntesis de la técnica constructiva con la **funcionalidad** requerida por las diferentes necesidades del habitar, lograda a través de diversas vías representadas principalmente por Walter Gropius y la escuela de Weimar, Le Corbusier y su concepción del hombre como dimensión básica de la arquitectura y, en América, por Frank Lloyd Wright, en su búsqueda de una expresión formal lógica del habitar.
- El desarrollo de un sistema de **formas comunicables para todos**.

La Bauhaus constituyó en su tiempo la contribución más importante a la educación estética. Creada en 1919 por Walter Gropius y cerrada en 1933 bajo la presión de los nacionalsocialistas, comienza y termina con la historia de la República de Weimar. En ese corto período de tiempo de solo 14 años , no solo se crean las bases de lo que hoy se conoce como "**diseño**", sino que en esta escuela de arte se desarrollaron y aplicaron un nuevo tipo de **concepciones pedagógicas**. La Bauhaus constituye el punto central de diferentes corrientes aparentemente contrarias entre sí, logrando un equilibrio gracias a las eminentes cualidades organizativas y coordinadoras de su fundador.

En su primera fase se conjugaban en ese equilibrio el **pensamiento artístico del expresionismo tardío y el ideal artesanal de la Edad Media**; en una fase posterior predominan las **imágenes del constructivismo** y el programa de una creación de la forma que, teniendo presente las exigencias y posibilidades de la técnica y la industria modernas, aspiraba al **objetivismo y a la funcionalidad**.

Aun cuando en general se considera a la Bauhaus como célula germinal del "diseño moderno" comprendiendo en ello su importancia histórica para el siglo XX, no hay que pasar por alto el hecho de que sus fuentes sociales e intelectuales se originan en el siglo XIX. Se enmarca dentro de los esfuerzos mantenidos a partir de la Revolución Industrial y del Romanticismo, cuales:

- Construir la unidad de las esferas artística y cultural-productiva rotas por la industrialización.
- Integrar arte y vida.
- Evitar la descomposición de los géneros artísticos.
- Utilizar el arte mismo como instrumento para una regeneración cultural y social.

Tal vez a causa de la relevancia del pensamiento emanado de la Bauhaus, el mote principal que se ha dado a la arquitectura moderna es el del "**racionalismo**", adjetivo concurrente con el de "**funcionalismo**", debido al desarrollo de las tesis de Le Corbusier. En lo temporal, se sitúan estos dos términos como **consecutivos**, ubicando al racionalismo como perteneciente a las tercera, cuarta y quinta décadas del siglo (1920-1940) y estableciendo el funcionalismo como una posterior evolución a partir de los años cincuenta.

El desarrollo del **componente racionalista**, paralelo al progreso de la técnica y los materiales de construcción, favoreció la aparición de lo que se ha dado en llamar el **Estilo "Internacional"**, con Mies van der Rohe como su máximo representante. Se sostiene que el **período "funcionalista"** parte de, y derivó en, una **reacción contra el estilo internacional** que dio lugar al inicio de los llamados "formalismos" a mediados de los años cincuenta.

Sin embargo es más válido suponer que el desarrollo funcional, aunado a la apropiación y comprensión total de la tecnología en el marco económico posterior a la segunda guerra mundial y sus secuelas, permite el desarrollo de **expresiones múltiples** en todo el mundo con una **mayor libertad en el diseño** como se puede ver en las obras de Aaro Saarinen, Oscar Niemeyer, Félix Candela, Paul Rudolph, Luis Barragán y Kenzo Tange.

El pos-modernismo

Es definido como superación de la modernidad y de los "viejos" ideales modernos cuales la razón, la emancipación, y sobre todo, la visión optimista del progreso.

Paralelamente proponen **la diferencia, lo que es aleatorio, el Otro, lo que es contingente, irreductible, indeterminado, impensable, la discontinuidad, la diseminación.**

La postmodernidad transmite en su conjunto una cierta ansiedad. La excesiva modestia de una razón –"cansada"- que se siente incapaz de reflexionar sobre los grandes temas y se conforma con pequeños segmentos, con minúsculas y fragmentarias certezas, conlleva la renuncia de la razón a emprender grandes empresas.

En sus múltiples puestas teóricas de los "ex utópicos" vale la pena recordar:

- El **pensamiento débil** (Váttimo) que es incapaz de acceder a leyes o criterios objetivos para descubrir el fundamento de la realidad. Las características propias del sujeto débil son: **"el vagabundeo incierto", la inseguridad y la experiencia del error, el desinterés respecto a lo que es fundamental y objetivo, "el error incierto"; el esteticismo frutivo, una especie "de estetización general de la vida", un gozar de lo que es fáctico, nuevo e imprevisible.** La vida humana viene a ser una especie de experimento sin fundamento.
- La **"deconstrucción"** (Derrida), cuyo objetivo es tomar consciencia de las deficiencias y enormes carencias de la conceptualización, del lenguaje oral que no puede reflejar la complejidad de la realidad.
- El **rechazo** de cualquier **"metanarrativa"** (Lyotard): En "La Diferencia", Lyotard insiste en su **rechazo a las explicaciones universales** y afirma que en las cuestiones de historia, de arte, de política, de lenguaje y de sociología, **no hay un universo único, sino una pluralidad de ellos.** Por esto, no se abordan por medio de argumentos universales o sintetizadores, sino por medio de aproximaciones regionales y autónomas.
- El **"pensamiento horizontal"** (Deleuze): en contra del "pensamiento vertical" iniciado por Platón y afirmado en Occidente, que propone una **identidad entre la idea y la realidad**, por reducir la multiplicidad y heterogeneidad de las cosas a la unidad cerrada del concepto. Al pensamiento vertical Deleuze contraponen, basándose en **Nietzsche**, el pensamiento horizontal **"ahistórico, ajerarquico y relativo"**, que defiende el **principio de la diferencia.**



Realismo

Término utilizado para dos orientaciones doctrinales distintas de la epistemología.

- **Orientación doctrinal en la Filosofía escolástica:** sostiene la **realidad objetiva de los conceptos universales**. Su postura **se opone a los nominalistas y a los conceptualistas**. Los exponentes de esta filosofía son Guillermo Champeaux y sus seguidores Tomas d'Aquino, Anselmo d'Aosta y Duns Scoto.
- **Orientación doctrinal en la Filosofía moderna:** opuesta al idealismo, afirma la trascendencia de la realidad empírica y sensible contrariamente al intento idealista de reducir la misma a lo mental y espiritual.

Entre las diferentes formas de realismo hay una, nacida con Reid Stewart, Hamilton y otros pensadores ingleses, que apelaba al sentido común para rechazar el "sistema ideal" del conocimiento en su acepción cartesiana y lockiana (Descartes y Locke). Este sistema ideal habría llevado a considerar el objeto del saber como "ideas" y no los objetos en sí. La extrema consecuencia de este razonamiento serían las conclusiones escépticas de Berkley y Humo.

Entonces, los pensadores realistas secuaces de Reid, proponían identificar con la misma realidad el objeto del conocimiento propio de los sentidos.

También se unió a la postura anti-idealista, un tipo de objetividad iniciada por Brentano y Meinong quienes fueron influencia de Husserl a grandes rasgos. Se afirma con la objetividad la necesidad de reconocer la realidad como autónoma e independiente de lo que la mente conoce. A la vez, se descarta como real el objeto contenido en cualquier acto mental.

Desde el realismo al neorrealismo

En 1912 se hizo un manifiesto del neorrealismo cuyos exponentes eran Montague, Perry, Holt, Nunn, Alexander quienes analizando la sensación identifican el dato sensorial con el objeto directo del conocimiento.

A esta conclusión se oponían en 1920 los exponentes del realismo crítico quienes afirmaban que la postura neorrealista era ingenua e idealista. Ellos decían que el conocimiento humano de la realidad tenía tres criterios: el acto que se percibe, el dato de lo que se percibe y la cosa que renvía al dato sensible, o sea su signo. (Ej. Salgo afuera y el cielo está nublado (acto); me moja (el signo, lo que percibo por los sentidos; entiendo que llueve. La lluvia es la cosa real).

Realismo en arte

El realismo no es un movimiento unitario, y se pudieron encontrar igualmente realistas en literatura, Balzac, Flaubert, Zola', en pintura, a Courbet, Grosz o en cine, a teóricos y directores como **Kracauer, Jean Renoir y Roberto Rossellini**.

Características

El realismo reivindica la construcción de un **mundo imaginario que produce un fuerte efecto de real**, pero también busca, contradictoriamente, **recuperar** cierta capacidad de **idealidad**.

De manera general hay pocos movimientos cinematográficos que hayan buscado absolutamente otra cosa que el realismo en el sentido de la definición dada en el siglo XIX, los movimientos que se separaron de él o que reaccionaron contra el realismo, sin embargo casi todo respetaron en parte el programa de adecuación con lo real o de revelación de lo real.

Por eso siempre fue difícil definir en cine las corrientes realistas, y esto siempre se hizo en nombre de criterios extra cinematográficos y generalmente extra artísticos (como el 'realismo socialista' en la URSS de 1930 a 1969, y el Neorrealismo italiano).

Siegfried Kracauer

Periodista, sociólogo e historiador alemán, colaboró' en diversos diarios tanto en Alemania como en los Estados Unidos donde luego se exilio' y contribuyo' a la reflexión sobre el cine con dos obras de inspiración y enfoques muy diferentes: "De Caligari a Hitler" (1947) y "Theory of Film" (1960).

Cine y realidad para S. Kracauer

Su libro de teoría es uno de los más extremistas que se pueden imaginar: para él, el cine, **extensión de la fotografía**, tiene la vocación de **registrar y revelar la realidad física**. Por tanto, un verdadero film debe ponernos frente al mundo en el que vivimos.

El cine es una especie de lectura del "**libro del mundo**" (hasta de la naturaleza), y el cineasta un "**explorador**".

En consecuencia, el material privilegiado del cine es todo aquello que el mundo ofrece de **transitorio** y de **efímero**. En cambio, lo trágico como experiencia meramente mental, no tiene equivalente en el mundo fílmico.

Jean Renoir

Hijo del mismo pintor impresionista, director francés, guionista, actor y teórico, Renoir es una figura clave en la historia de la edad moderna europea, influenciando a su vez Truffaut y la nueva ola, Altman, Anderson, y los neorrealistas italianos. Su obra más conocida, “La Règle du jeu” (1939) es citada como obra maestra del realismo por su uso de **ejes de focalización, y fotografía exterior**, además de ser un retrato complejo de la sociedad gobernada por ilusiones y trucajes en los albores de la segunda guerra mundial.



[d1]

Cine y realidad para J.Renoir

Su visión es denominada “**realismo poético**”, y se puede entender como un estilo que nace en seno del periodo ‘clásico’ del cine francés (años 30). Con raíces en la literatura realista, este estilo combina ambientaciones de trabajadores humildes e historias de marginación con una dirección de fotografía **proto-noir e iluminación dramática que acompaña la condición social**.

Como movimiento, el realismo poético no fue nunca homogéneo como las escuelas formalistas rusas o el expresionismo alemán, sino que fue una transición propia del periodo entre guerras. Su ideología sin embargo fue siempre **la evocación poética**, a veces inclusive sobrenatural en la expresión pero sin perder de vista la fiel mostración de la realidad tal cual era.



[d2]

“La Règle du jeu”, Jean Renoir (1939)

Considerada hoy la obra maestra del realismo poético se estrena en un **momento político difícil** para Europa (ascenso al poder del nacionalsocialismo y fascismo y comienzo de la segunda guerra mundial). A pesar de cumplir con el género de **comedia**, no encuentra el favor del público, viene adaptada en su guion y luego censurada completamente por hacer alusiones a la **situación mundial** de ese entonces y sus **consecuencias** inminentes.

Desde el punto de vista técnico la obra:

- Reformula como **intertexto** la obra teatral de Alfred de Musset “Los caprichos de Mariana”
- Se inspira a la “**comedy of manners**” de Molière, porque insinúa temas controversiales importantes ocultándolos con otros frívolos y superficiales
- Se inspira a la **música barroca francesa**
- Recurre a elementos del **mundo sobrenatural** en particular en la “Danse Macabre”
- Se muestra la misma acción desde **dos puntos de vistas** paralelos: las intrigas amorosas de la clase alta y de la clase baja
- Usa la técnica del “**deep-focus**”, en donde el plano de fondo resulta tan nítido que el plano principal. De esta manera se logra **multiplicar la acción** y mostrar **simultaneidad y paralelismo** en los dos relatos principales. El mismo recurso se encuentra en otra grande obra “**Citizen Kane**” de Orson Welles (1941)



[d3]

- Usa **movimientos de cámara** precisos aun en **escenas dinámicas**, abriendo el camino hacia la más reciente steadycam
- Se sirve de largos **planos secuencias** que siguen la acción de cada personaje, resultando en una mostración de la realidad cinematográfica como una **totalidad fluida**

El argumento de la narración y el significado

La acción transcurre en un castillo, aislado de la vida urbana, en donde coexisten dos mundos: el de los dueños aristócratas por los cuales la apariencia cuenta más que la esencia; y el mundo de la servidumbre, que con sus pocos medios envidian a sus superiores.



[d4]

Ambas realidades presentan cierta doblez moral: sus personajes actúan violentamente, engañan y aspiran a escalar la sociedad pero demuestran amabilidad, fidelidad, respeto.

En un sinfín de situaciones ridículas y dramáticas a la vez, Renoir usa una **focalización externa** retratando con simpleza cada personaje y dejando que a través de sus acciones muestre su verdadera característica.

No solo cada personaje es un **estereotipo de un rol social**, sino que el conjunto tiene su correspondiente en el otro mundo, solo con medios diferentes. En cuanto hay un adulterio entre los miembros de la clase alta, lo mismo se produce del otro lado. Esta **espejamiento** demuestra como no haya diferencias sustanciales en el comportamiento humano, sea cual sea su procedencia.

Renoir aborda el tema desde la **perspectiva humanista** y finge analizar cada caso en su singularidad, pero su intento es retratar a todos por igual.

En la famosa escena de la cacería alrededor del castillo, todos aparecen como lobos y simbólicamente el brutal asesinato de conejos es la prueba de la sociedad burguesa en descomposición y esta' anunciando una gran **injusticia** a nivel mundial.



[d5]

Cuando los personajes que muestran mayor integridad como Octave, interpretado por el mismo Renoir, se rebelan a este sistema, se derrumba el castillo de cartas y ocurren desenlaces trágicos. No hay lugar para la sinceridad.

En ese momento caen las mascararas y la verdad se descubre: **el juego** consiste en tratar de **mantener el orden** social y la **regla** para participar es **mentir**.



[d6]

Roberto Rossellini

La concepción del cine de Rossellini se desprende de una concepción social clásica: valorización de lo **funcional y útil** por la sociedad, desvalorización del arte en cuanto tal.

Sin embargo, la utilidad social no es asimilada al trabajo, sino que pasa por el saber, la reflexión personal, la información y el aprendizaje: esta es una **visión platónica** de la sociedad hecha por y para el filósofo.

Por lo tanto el cineasta, en la medida en que es una especie de **pensador** debe abstenerse de toda ideología que le impida ver los problemas de la sociedad en donde vive.

En el arte, Rossellini ve nada más que un juego formal, y parte de la emoción necesaria para expresar ideas: el arte carece de sentido, a menos que cree un **sentido** accesible para todo el mundo.

Los problemas del cine como herramienta social y de pensamiento, son entonces **problemas antropológicos**



[d7]

Para él, el cine no tiene el objetivo de educar cuanto de **instruir** a través de los contenidos. De ahí, procede la noción de **film-ensayo**, porque la dimensión personal es importante para tomar partido sobre lo que se muestra (o sea lo real).



[d8]

En contra de la estructura aberrante de la producción industrial, Rossellini reivindica que cada film es una **experiencia de conocimiento** y que todos los realizadores deben tratar incesantemente cosas nuevas para generar entusiasmo: de ahí se deduce su preferencia por la **improvisación, el rechazo del guion, la ausencia frecuente de diálogos.**

Esta libertad en el rodaje hace que la representación no se base en elementos de sintaxis que otros movimientos y escuela promovieron (por ejemplo, el montaje, el plano secuencia o el documental) sino que lo único que se mantiene decisivo en este cine, es la noción de **ritmo**, sinónimo de lentitud.

Cine y realidad para R. Rossellini

Para el cineasta y teórico, la relación con lo mostrado es de **comprensión**. Lo que esta' en primer plano es la realidad social y humana que hay que dejar **“significar”** sin recurrir a la fabula. Pero al mismo tiempo hay que tomar partido. De esta concepción se retoman los neorrealistas y los veristas en su **“realismo subjetivo”**.



[d9]

“Roma, città' aperta”, Roberto Rossellini (1945)

Es la primera obra de Rossellini en colaboración con Fellini que le agrega al guion de cortometraje la participación de los niños en la resistencia.

La obra se estrena en el **posguerra**, por lo cual se realizo' con un **presupuesto muy limitado** y una **economía de recursos técnicos** evidente. Se basa en los acontecimientos reales de un sacerdote que ayuda a los partisanos durante la ocupación alemana de 1943-1944. Tanto el protagonista como la gente con quien se relaciona mueren torturados o asesinados por los enemigos aunque el mensaje final es optimista porque muestra cuales son los modelos a seguir en el futuro.

Desde el punto de vista técnico la obra:

- Se basa en la **narración verídica** de eventos históricos cuyas fuentes han sido los mismos **testigos** entrevistados por el director
- Se desarrolla en la misma ciudad de Roma, devastada por los nazis por lo tanto se recurre a las **escenas exteriores** y a la **iluminación natural** por lo general



[d10]

- Emplea **actores no profesionales**, a excepción de Anna Magnani (Pina) y Aldo Fabrizzi (Don Pietro). Todos dan prueba de gran sinceridad en la interpretación



[e1]

- Busca narrar los hechos en **detalles** y con **ritmo lento**. No le da peso a la acción en si
- Se filma como una **película muda**, sin sonoro. Se le agrega en otro momento en los estudios de doblaje
- Usa **parcialidades** o muestra los hechos mas crueles en **modo indirecto**, haciendo que el espectador los entienda “**a través de los ojos de otro personaje**”



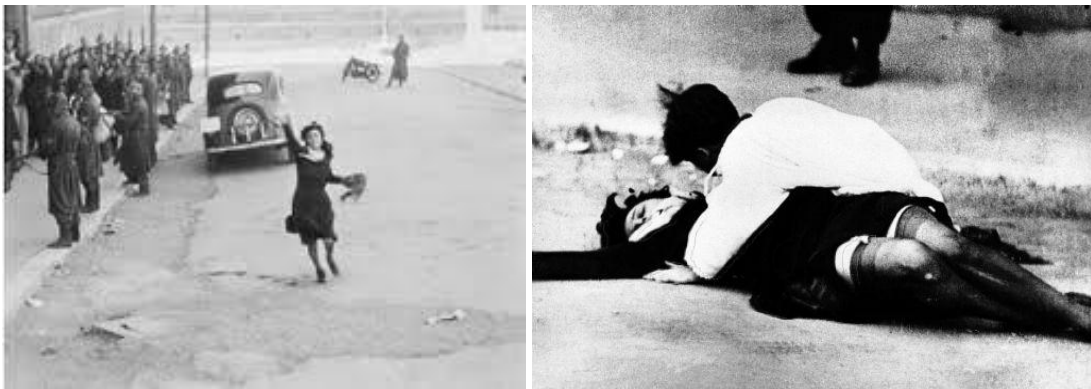
[e2]

- Se filma **sin planos secuencias**, por la escasa disponibilidad de cinta fotográfica de ese momento
- Utiliza mas bien muchos **planos cortos y medios** que encuadran pequeños detalles y **fragmentos** que sumados componen un cuadro general de la vida cotidiana
- Se filma **sin gran profundidad de campo**, debido a la **iluminación artificial rudimental** que se podía armar para las escenas
- Utiliza la **iluminación expresionista** para retratar los oficiales alemanes



[e3]

- Utiliza recursos del **cine Clásico** para describir cada personaje y su moralidad
- Utiliza el montaje con **edición “transparente”** como en el cine Clásico para darle mayor importancia a la narración
- Al contrario del cine Clásico, Rossellini “mata” a la protagonista principal a mitad del metraje: su **muerte** es inesperada y **no tiene carga retórica**. No se trata de espectacularizar la muerte sino de mostrarla como es en la realidad.



[e4]

Significado

La obra pretende **mostrar** el clima de terror de aquel tiempo y **denunciar** al abuso y la barbarie de la dictadura fascista.

El aspecto mas importante, al margen de la narración en si, es que quiere **agregarle a la técnica documental del realismo, una visión subjetiva**. Pretende **despertar la conciencia** de la gente para que tome una postura, sin tener en cuenta las barreras ideológicas.

Por esta razón, la puesta en escena de personajes tan diferentes como un cura y un comunista. A pesar de sus divergencias se alean para enfrentar la misma situación. El objetivo es alcanzar un **bien común** (visión platónica), y formar una conciencia moral solida dejando de lado cada individualismo.



[e5]

Cuando tratamos de definir la transición del movimiento Realista entre las guerra mundiales, dijimos que no siendo algo homogéneo en sus caracteres, se definían algunos rasgos principales por los teóricos citados.

Roberto Rossellini vuelve a la **filosofía platónica** en donde el cineasta es un pensador cuyo objetivo es crear un sentido social y utilitario de la realidad fílmica, a través de la experimentación, la falta de estructuras, el ritmo lento.

Juhani Pallasmaa

Su trabajo al comienzo se caracterizaba por una preocupación acerca del racionalismo, los estándares, lo prefabricado y la construcción, a causa de la influencia de su mentor y profesor Aulis Blomstedt, quien tenía mucho apego por los sistemas de proporciones.

Aunque los modelos principales fueron la arquitectura Japonesa y la abstracción de Mies van der Rohe, los que se oponían en la década del 50-60, a los trabajos individuales de Alvar Aalto.

Fue después de haber ido a enseñar a África que Pallasmaa dejó' la influencia 'constructivista' y se intereso' de la psicología, fenomenología, la cultura y lo social.

Vemos entonces en este cambio radical, el pasaje desde 'relevar y abstraer la realidad física' a la búsqueda de un sentido humano, así como ocurre en las diferentes puestas del Realismo cinematográfico.

El pensamiento creativo y la incertidumbre como recursos

*"El pensamiento creativo es un trabajo, en el propio sentido de la palabra, más que un destello de perspicacia inesperado que surge sin esfuerzo. El trabajo normalmente es un asunto fatigoso y desordenado. Personalmente quiero ver los rastros, las manchas y la suciedad de mi trabajo, las capas de línea borradas, los errores y los fracasos, los repetidos trazados sobre el dibujo y el collage de correcciones, añadidos y eliminaciones en la página en que estoy escribiendo mientras desarrollo una idea. Estos rastros me ayudan a sentir la continuidad y el objetivo del trabajo, a morar en el trabajo, y a captar la multiplicidad, la plasticidad, por decirlo de alguna manera, de la tarea. También me ayudan a mantener el **estado mental de incertidumbre**, de duda e indecisión necesarias en el proceso durante bastante tiempo. Una sensación de certidumbre, de satisfacción y de finalidad que surja demasiado pronto puede resultar catastrófica. La indecisión del dibujo en sí expresa y mantiene mi propia incertidumbre interna y, lo que es más importante, el sentido de incertidumbre mantiene y estimula la curiosidad.. **EI***

*proyecto constituye siempre una búsqueda de algo que se desconoce de antemano, o una exploración en un territorio extraño, y el propio proceso de diseño, las acciones de las manos inquisitivas, deben expresar la esencia de este viaje mental...”**

Una vez mas, la visión del arquitecto-explorador de si mismo y de la realidad, así como sostenía R. Rossellini.

La memoria contra la representación visual

A pesar del **silencio y la lentitud** que es tangible en sus viviendas y museos, el autor no pierde ocasión para remarcar su lucha en contra de la especulación arquitectónica inhumana y narcisista que favorece el individuo (el personaje del arquitecto-estrella, el egocentrismo de la empresa comitente) y perjudica a la colectividad, no refuerza la estructura social.

La finalidad de la arquitectura es estar social y culturalmente orientada, anclar a los seres humanos en el mundo y no, como sucede hoy en día, ser un arte visual fin a si misma, o aun peor, con fines de marketing.

El impacto, la velocidad del instante, la arquitectura gritona y llena de exageración sin sentido son resultados de la comercialización del mundo y se vuelven valores a través de la componente visual. No son supuestos los valores ni los recursos de Pallasmaa quien afirma **“la visión te excluye de lo que estás viendo. Se ve desde fuera, por eso una arquitectura que enfatiza la vista nos deja fuera de juego, es inhumana”**. *

Para el arquitecto, la única visión que nos hace imaginar y crear es la **visión de la memoria y de la mente**.

Retinal contra Multisensorial

En el libro “Los Ojos de la Piel”, Pallasmaa pone de manifiesto el protagonismo que la visualidad ha adquirido en la arquitectura, y como el resto de los sentidos se han visto relegados a consideraciones bastante menores.

La arquitectura ha sido teorizada, enseñada y criticada como la forma artística del ojo, la geometría y la composición visual. La comprensión empírica y fenomenológica de la arquitectura, en oposición al formalismo visual, desafía la manera en que se comprende y enseña la arquitectura.

Pero según el arquitecto **“la arquitectura es una categoría artística que es independiente de la función**. La tarea fundamental de la arquitectura como forma de arte consiste en expresar **“nuestro encuentro con el mundo”, o “cómo el mundo nos toca: una iglesia y una casa son**

*fundamentalmente diferentes en un nivel de pensamiento, por el otro son lo mismo. Esta interacción de semejanza y diferencia, singularidad y universalidad, es uno de los verdaderos referentes del talento de un arquitecto”. ***

Y agrega “*En mi método de enseñanza apunto a lo que sucede en la mente y el corazón del estudiante y del observador, en lugar de la manera en que luce un objeto físico. Todas las obras artísticas tratan acerca del mundo, o de manera más precisa, acerca de nuestra existencia en este mundo con todos sus misterios y connotaciones metafísicas. Como Heidegger señaló, el mero hecho de que algo exista a cambio de la posibilidad de que no existiera, es el mayor de los misterios”. ***

El hombre, como un ser plurisensorial, necesita de respuestas arquitectónicas **más integrales** que lo acojan en toda la plenitud de su ser, tanto corpóreo como espiritual.

El concepto de hapticidad

El libro de Bernard Rudofsky “Arquitectura sin Arquitectos”, a comienzos de los años sesenta abrió la mirada de la profesión arquitectónica a las cualidades de las tradiciones de construcción de las culturas indígenas y vernáculas. Habiendo estudiado las culturas africanas tradicionales tanto en el este como en el oeste de África, y especialmente la cultura Dogon en Mali, Pallasmaa se da cuenta de que estas tradiciones de construcción están guiadas y mediadas para la siguiente generación, a través del **sentido háptico** más que a través de códigos o estilos visuales.

En sus escritos ha enfatizado el rol de la hapticidad (**tactilidad**) en las experiencias de la intimidad, la participación y la pertenencia.

La arquitectura háptica sería aquella que tiene que ver principalmente con el disfrute sensorial de las personas en los espacios; algo que solo podría apreciarse desde la lentitud y la paciencia. Frente al imperio de las propuestas cuyo origen están en el Estilo Internacional basado en el predominio de lo visual, Juhani Pallasmaa vuelve a recurrir constantemente a **Alvar Aalto**, glosando a esa figura nórdica como el ejemplo de arquitecto episódico que proyecta desde la fenomenología de los sentidos, atenuando las imágenes hegemónicas y únicas. Su arquitectura la interpreta como un **collage de sensaciones y encuentros materiales con las formas y el espacio, desde la percepción de lo constructivo como fuente de experiencias irreproducibles visualmente**. Los edificios de Aalto (según él) se comprenden y aprecian de manera gradual y en una senda de descubrimientos progresivos. Un recorrido en el que la experiencia es guiada por el conjunto de los sentidos, el cuerpo y el roce de la piel sobre los detalles de manivelas, barandillas y lámparas especialmente diseñadas para

la ocasión. Así la sensibilidad espoleada por lo háptico, pondría en su lugar subordinado a la dictadura de lo visual, **realzando el tacto, la plasticidad de los materiales y finalmente, la intimidad del espacio.**

Hoy en día, también le preocupa la integración de los sentidos (por ejemplo, el rol de los otros sentidos en la percepción visual), y **la función de la visión inconsciente, periférica y desenfocada en la experiencia del espacio y la interioridad.**

La importancia de los sentidos

Si bien denuncia el aspecto más negativo de la globalización por haber puesto la arquitectura al servicio de decisiones erróneas, no niega utilizar la tecnología para construir una nueva arquitectura multisensorial.

“Lo que debe cambiar es el enfoque que utilizan los arquitectos. Creo que la función de la arquitectura no es la de alienarnos de una relación sensual con el mundo, sino la de reforzarla”.**

Acerca del **como**, cuenta que los proyectos se dibujan en escala 1:1, para entender como la mano toca el edificio (el **ojo convertido en mano**). Así como en pasado, los artesanos tocaban cada detalle, hoy con la tecnología digital se puede conseguir lo mismo.

Todo lo mas importante se hace con los ojos cerrados (soñar, escuchar música, besar...), por eso hay que encontrar de vuelta la intimidad en la arquitectura, **reduciendo la escala de los edificios**, inclusive los mayores edificios. **La actitud del diseñador hace que el usuario se sienta cómodo. La actitud contraria sería tratar de impresionar.**

También **el tratamiento lumínico** debe ser controlado según las actividades del hombre, porque como explica: *“La luz es buena, pero como el agua, con exceso, aniquila. Mis ojos no aguantan el exceso de luz, siempre busco la sombra. Y vivo en un país sombrío. Como dijo Louis Kahn: la persona con el libro busca la ventana.”* Aun con esta actitud de tranquilidad, agrega “No creo que admitir el **lado melancólico y nostálgico** de la vida sea regresivo. Hoy ser melancólico es ser radical”.**

Todo cierra en su visión de la **realidad** arquitectónica que trata **de entender y reinterpretar la condición humana, invitando a la armonía mas que al conflicto, a la unión mas que a la competición.** Es también un aspecto cultural típico de su procedencia fines, en donde un *‘arquitecto que trabaja bien es el que colabora en grupo, mas que el que se destaca’.* **

Un realismo humilde

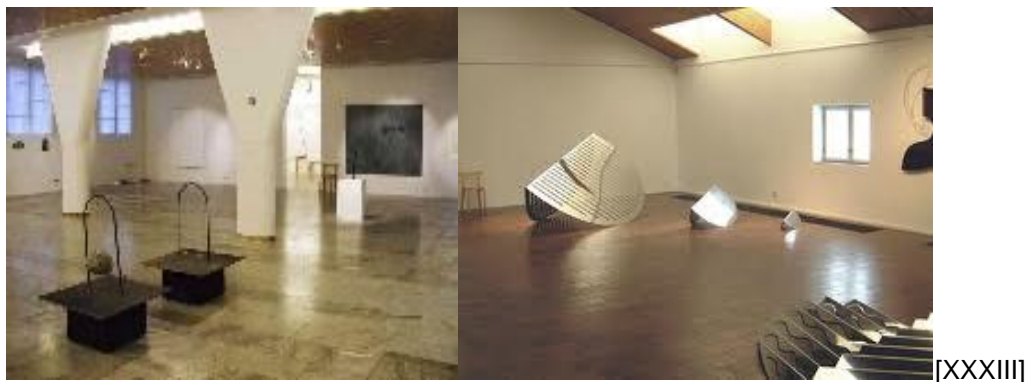
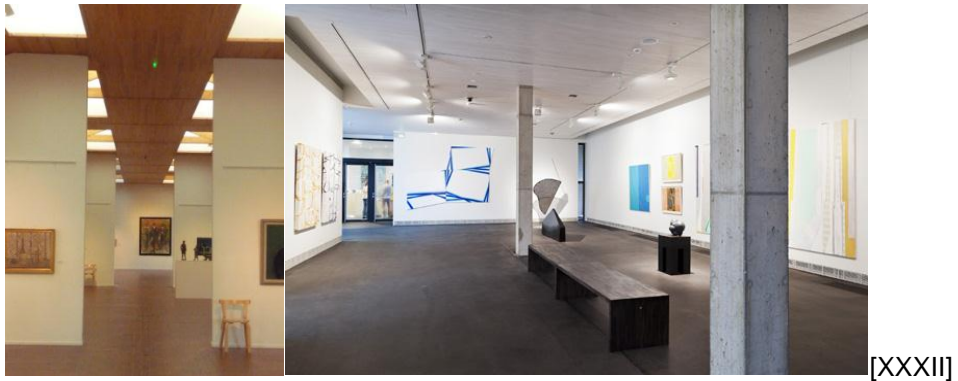
Frente a lo único y excepcional de la **percepción ocular o fotográfica** que conduce al **elitismo** de la obra privilegiada por los medios de comunicación profesional al uso, Pallasmaa contrapone el **carácter humanista** de la arquitectura próxima.

Protesta contra el **autismo arquitectónico** que conduce a la **desaparición de la persona**: Es un reproche hacia esos edificios fotografiados desiertos, donde la ausencia de personas parece ser un valor más de la obra. Dice al efecto y como contraposición a lo anterior, las composiciones arquitectónicas auténticas refuerzan nuestro **sentido de la realidad**.

Frente a tanta arquitectura escenográfica que nos rodea, destinada a su consumo inmediato y a la desaparición instantánea sin más, una práctica de la humildad es algo conveniente en estos momentos. Un esfuerzo integrador de múltiples aportaciones donde **la artesanía experta, la puesta en valor de la materialidad y el dominio del relato espacial** serían recursos necesarios para que el arquitecto logre sus fines. Así, según Pallasmaa, ***la verdadera arquitectura materializaría, por tanto un espacio mítico y poético que supera la mera construcción, generando un lugar evocador para la existencia del hombre junto a sus acciones personales y colectivas en este mundo.*** **

Museo de Arte Moderno (renovación), Rovaniemi (1984-1986)

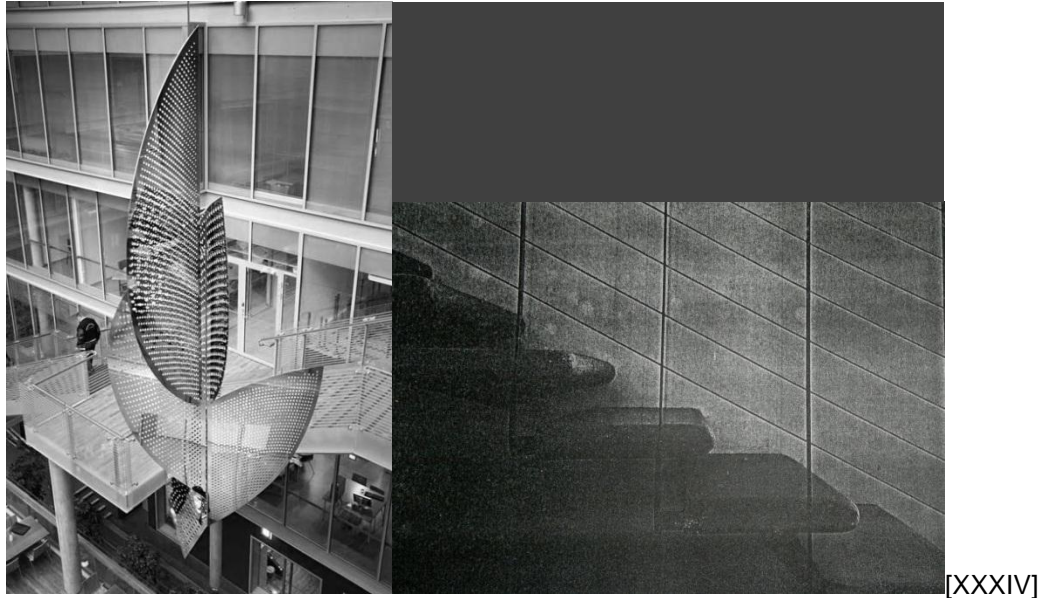
Desde 1970, la idea para un nuevo espacio de exhibición para el Museo de Arte Moderno de Rovaniemi fue la de un **cubo blanco libre de la presencia de los materiales y cualquier sentido de la gravedad.**



Aunque todos los museos reconocidos siempre tenían una paleta de colores específica para que el usuario se moviera en ambientes de diferentes cromatismos, el arquitecto y diseñador Pallasmaa pensó que un **espacio completamente blanco podía ser más apto para mostrar piezas de arte conceptual.**

Como otros museos del mundo, también en este caso se eligió' como sitio para el proyecto, un espacio previamente destinado a fabrica, porque en la visión de Pallasmaa, esta tipología de espacio conlleva un **sentido de abertura, ambigüedad, historia** que enriquece la experiencia artística.

La unión del lobby y auditorio del museo fue diseñada con **paredes y cielorrasos en transparencia** para que haya **relación con la vista exterior**. Esta parte del museo se situaba en el patio trasero y definía la anatomía alrededor de la cual funcionaba todo el edificio.



El uso del cristal en el auditorio servía para indicar un nuevo **acceso** al edificio al **verlo desde lejos**.

El auditorio fue en la **idea conceptual de Pallasmaa una “caja musical minimalista”**: el número reducido de asientos permitía la organización del espacio prismático, las propiedades acústicas comprobadas a través del reflejo del vidrio.

El objetivo principal fue crear en el interior del auditorio una **“acústica visual”**. Por esa razón, el tono cálido de los paneles divisorios, diseñados en colaboración con Jorma Hautala, **recordaba el interior de un antiguo instrumento de cuerdas**.



Collage y montaje

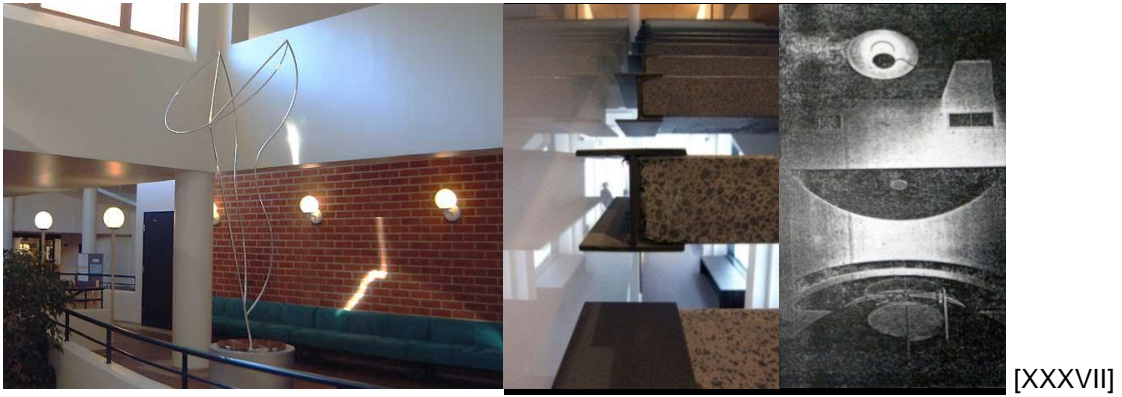
El collage combina imágenes y fragmentos sin relación para lograr una **síntesis y un mensaje independiente** a las propias imágenes.

El montaje en cambio, es un método cinematográfico que une diferentes imágenes relacionadas entre si para crear un **todo narrativo**.

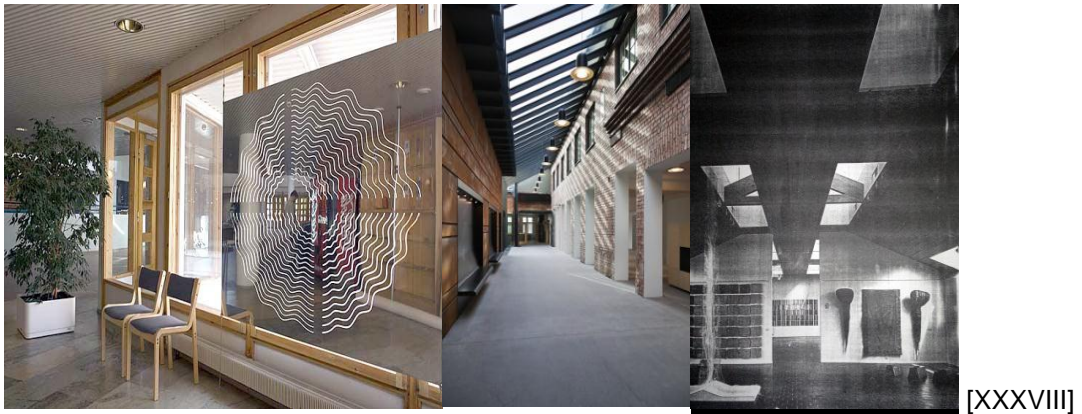
El diseño de la renovación del Museo es una **síntesis de estructura, estética y atmosfera** del viejo diseño industrial y los elementos introducidos por Pallasmaa.

En la intención del diseñador y arquitecto se quiso crear un **montaje** entre ambas partes, como por ejemplo, la construcción exterior de ladrillos de ante guerra, y el diseño interior contemporáneo a esa época.





Otro ejemplo de eso fue la remodelación del viejo depósito de maquinarias que no tenían en su momento ningún valor arquitectónico. Algunas partes de ello, por lo tanto fueron destruidas, modificadas y complementadas por nuevos elementos. De hechos, muchas de las **ventanas** del museo fueron amuradas para maximizar el espacio de exhibición .Pero sus **huellas** no fueron canceladas del todo, sino que se mantuvieron los elementos de soporte, los dinteles y las hojas vidriadas.



Peter Zumthor

Recordamos como para **Siegfried Kracauer** el cine era continuación de la fotografía: su objetivo era registrar la realidad física. El cine era una lectura del mundo y el cineasta el explorador. Se consideraba toda **realidad inclusive la efímera y transitoria**, como material fílmico.

Esta puesta teórica se puede encontrar en el trabajo y en el pensamiento de **Peter Zumthor**.

Para Zumthor (1943), hijo de un fabricante de muebles y maestro ebanista, su formación académica (diseño en su ciudad natal, Basilea y después en el Pratt Institute de New York) no hará más que aumentar su respeto por la artesanía. **El enfoque de sus obras es incorporar la calidad de lo artesanal a un profundo interés por el conocimiento del pensamiento moderno.**

La realidad pre-existente y lo nuevo

Según el autor, con cada nuevo edificio se interviene en una situación histórica y la calidad de esta intervención se logra cuando existe una relación (de **tensión**) entre lo nuevo y lo que ya existe.

Para ejemplificar esto, afirma:

“Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes.”*

Como se puede deducir de esta afirmación, el conflicto entre dos situaciones es fundamental para llegar al cambio y a restablecer un orden. Notamos la diferencia entre Zumthor y Pallasmaa, en donde si bien en esencia ambos buscan cierto grado de Realismo, para Pallasmaa no es necesario el conflicto, sino más bien armonía y dialogo.

En las propias palabras del autor **“Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local.”***

Hace falta que un proyecto tenga en consideración tanto lo pre-existente sin repetirlo, cuanto lo nuevo, pero con un anclaje sensorial de lo que había anteriormente.

El recurso de representación: los planos de obra

Para Zumthor, los planos de obras con detalles técnicos y objetivos, es decir los que están dirigidos a especialistas que dan cuerpo material al objeto pensado, son los que valen. Porque están libres de condicionantes como: tratar de convencer, seducir.

Se caracterizan por la **certidumbre y la confianza**, tienen carácter **de dibujos anatómicos**: muestran el **arte del ensamblaje, la fricción de los materiales, las fuerzas internas de los soportes y apoyos, el trabajo humano incorporado a las cosas.**

En este aspecto también hay diferencia con Pallasmaa: según este último, el croquis es fundamental porque la misma incertidumbre del trazo mantiene vivo el querer desvelar el mundo misterioso y extraño de algo que existe hasta ese momento a nivel mental. Para el fin, la exploración se hace necesaria para entender la esencia de la realidad arquitectónica, mientras que para Zumthor, es un camino lucido y estudiado en detalle.

Además, si para Zumthor, en los planos se percibe el trabajo humano en los materiales, para Pallasmaa solo el tacto, el contacto directo con la materialidad son experiencias en las cuales el hombre está invitado a participar].

El tiempo y lo humano

“Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estilístico o histórico no tiene ya, en este momento, ninguna importancia.”

Con esta afirmación se entiende cual es la **pregnancia del material y sus cambios en el tiempo asociada a la misma existencia humana**, a las actividades que se desarrollan en esa realidad arquitectónica pensada en principio en su aspecto más práctico. Es solo a través de la perspectiva temporal que el autor logra prescindir de los aspectos históricos, estilísticos y meramente constructivos que fueron las bases de su proceso creativo.

Este es un punto en común con el pensamiento de Pallasmaa sobre la coparticipación del hombre (usuario, observador) en la realidad creada. Pero para Pallasmaa el hombre se le incorpora desde el comienzo del proceso creativo; en Zumthor este fenómeno ocurre después, una vez que la obra está finalizada y usada.

Esencial y referencial

Según el autor la arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo in-esencial, la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia, **oponerse al desgaste de formas y significados** y hablar su propio lenguaje.

Este lenguaje no es ninguna cuestión sobre un determinado estilo constructivo. Cada casa se construye para un **fin determinado**, en un **lugar determinado** y para una **sociedad determinada**.

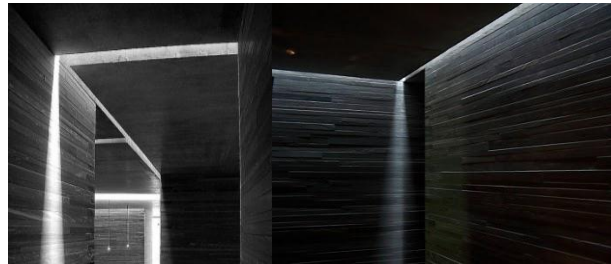
Sin embargo, Zumthor declara que un determinado lugar con su estructura, historia, caracteres sensoriales puede estar **asociado a 'imágenes'** de otros lugares conocidos que alguna vez lo impresionaron en los **estados de ánimos**; también pueden ser imágenes de otras situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las **artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro**.

Se delinea aquí el rasgo de la referencialidad en la propia obra, que desde el Realismo cinematográfico se hace cada vez más fuerte.

Termas de Vals, Suiza (1996)

Aspecto formal

El proyecto está construido a través de la **agregación de una serie de módulos en forma de L invertida**, de manera que la parte vertical soporte a la horizontal. La agregación de los módulos se produce dejando unos **pequeños espacios que se cubren con vidrio**, permitiendo la entrada de una discreta luz cenital y creando el efecto de que **pareciera que los techos están suspendidos** en el aire.



[XXXIX]

"El lenguaje del nuevo spa no tiene nada que ver con el diseño del complejo del hotel construido en los años 60s. Es más profunda [...] acentuando la relación espacial del nuevo Therme a las fuerzas primordiales de la naturaleza y a la geología del mountainscape, reaccionando a la topografía impresionante del valle y a la posición del resort caliente que se levanta de la montaña primitiva apenas detrás del nuevo balneario."

Materiales

El complejo fue construido mediante hormigón y 60.000 trozos delgados de roca gneiss extraída en una cantera de la localidad. Las termas reciben aguas de la montaña a 30° de temperatura. La más calurosa siendo de 42°, en una habitación teñida de rojo y la más fría de 14° teñida de color azul.



[XL]



[XLI]

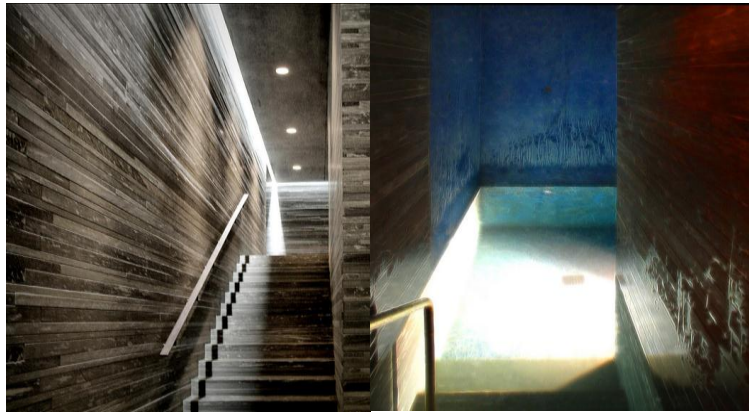
Concepto

El interior de las Termas **emula el interior de la tierra**, con espacios iluminados cenitalmente mediante unas grietas que introducen una luz irreal. También aparecen los vasos de spa y termas como si fueran **lagos de agua subterránea en el interior de una cueva**, generando espacios de descanso y quietud adecuados para su uso.

"Montaña, piedra, agua - edificio en la piedra, construir con piedra, adentro y afuera de la montaña, dejemos que los significados y los sentidos que yacen en esas palabras, se puedan interpretar de manera arquitectónica y puedan asentarse en la misma arquitectura".



[XLII]



[XLIII]

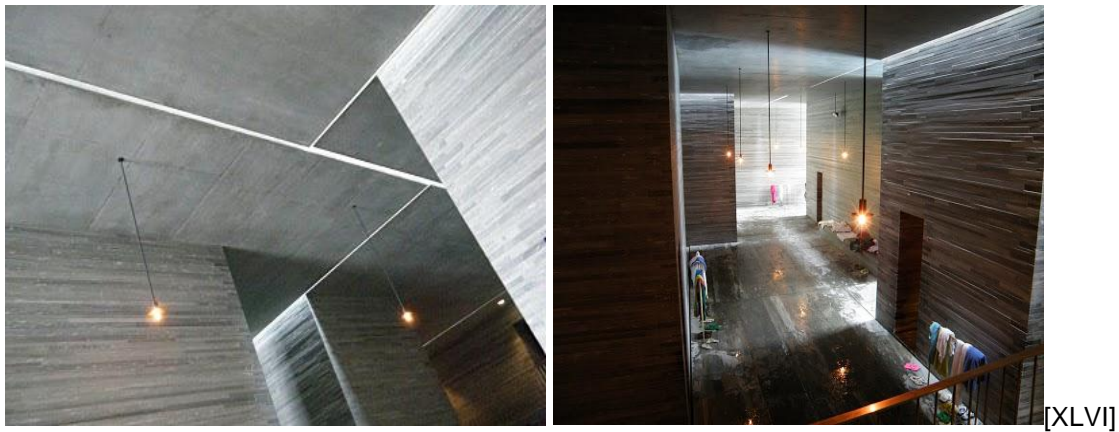
El espacio interior se genera de forma continua. Se desarrolla como una **cueva geométrica**, creciendo en tamaño a medida que se va alejando de las estrechas cavernas situadas en el lado de la montaña y se va aproximando a la luz de la parte frontal. En esta zona del edificio hay un **cambio de percepción**.

La **perspectiva siempre está controlada**, generando un **juego de vistas** y garantizando la singular calidad espacial de cada elemento de la **secuencia**, al tiempo que respeta su función y su significado en el conjunto.



[XLIV]

El edificio se ha concebido como una estructura ordenada técnicamente que **evita toda forma naturalista pero** que **remarca a su vez la idea de la excavación e implantación** en el terreno. ***“Y el juego con las medidas de la arquitectura; el trabajo al servicio del tamaño correcto de las cosas está dirigido por el deseo de crear grados de intimidad, escalonamientos de cercanía y distancia. Me gusta colocar los materiales, las superficies y los contornos, brillantes o apagados, a la luz del sol, haciendo surgir misteriosamente masas profundas y graduaciones de sombra y oscuridad, a fin de que aparezca todo el encanto de la luz sobre los objetos. Hasta que todo concuerde.”*** Peter Zumthor

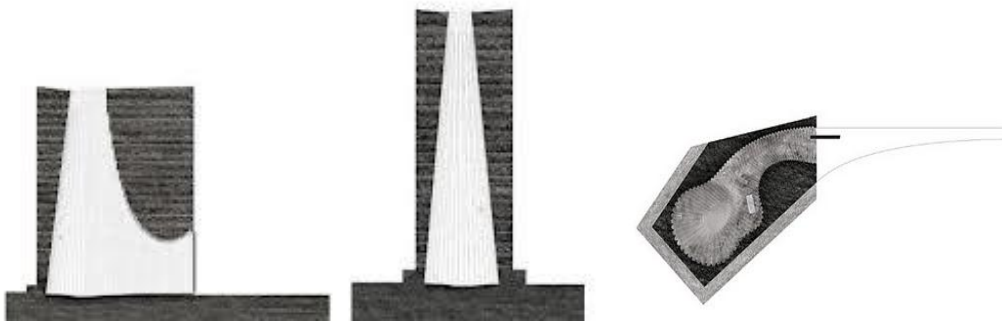


La imagen arcaica como idea rectora

*"La fascinación para las **calidades místicas de un mundo de la piedra dentro de la montaña**, para la **oscuridad y la luz**, para los **reflejos de luz en el agua o en el aire saturado del vapor**, el placer en la **acústica única del agua** que burbujea en un mundo de la piedra, una sensación para las **piedras calientes** y la piel desnuda, el ritual del baño - estas nociones nos dirigieron. La intención de **trabajar con estos elementos, de ejecutarlos consciente y de prestarlos una forma especial** estaba allí desde el principio. Cuando los planes preliminares casi fueron acabados, visitamos los viejos baños en Budapest, Estambul y Bursa y entonces entendido mejor de adonde estas **imágenes arcaicas** habían venido; imágenes arcaicas que dormitan al parecer en un conocimiento virtualmente arquetipo. Nuestro balneario no tiene los últimos adminículos, juegos del agua, jets, aerosoles y diapositivas técnicas, sino **se centra en la experiencia reservada, primaria del baño, limpiamiento, relajándose en el agua, la sensación del agua todo alrededor del cuerpo, en las varias temperaturas y en varios ajustes, contacto físico con la piedra primordial.**"*

"Mi arquitectura siempre viene con una imagen muy fuerte, no solo una idea. **Las ideas fuertes vienen con una imagen.** Se considera un **evento físico que ya esta presente y no es solo una idea abstracta.** Estas primeras imágenes son inocentes, casi infantiles. Durante el progreso, procuro que estas imágenes se conviertan en arquitectura. Una forma de arquitectura que se defina por sí misma. En este caso en particular, **la idea principal era abrir la montaña a las personas, que sintieran que al estar en cualquiera de las albercas pudiesen escarvar o ingresar al interior de la montaña.**"

Capilla Bruder Klaus, Mechernich, Alemania (2007)



[XLVII]



[XLVIII]



[XLIX]

Zumthor renunció a sus honorarios porque el proyecto le pareció interesante y terminó consagrandos años para concebir la capilla con un **método de construcción** que le permitiera a los habitantes del pueblo construirla ellos mismos.

La capilla fue erigida a solicitud de un matrimonio de granjeros, Hermann Josef y Trudel Scheidtweiler, como tributo al santo Niklaus von der Flüe ("Hermano Klaus").

La estructura quiso **evocar una tienda de campo**. Se colocaron troncos de una madera local y se vertió en forma vertical concreto y gravas de río, cemento blanco, arena, agua en los laterales, dejando lugar para el acceso.

Se incendió el interior de la capilla y se separaron los troncos del concreto, dejando **la huella y la coloratura característica**.

La claraboya en el techo es la única fuente **de iluminación natural** en cuanto se decidió no proveer el lugar de energía eléctrica por respeto al ermitaño Klaus.

A través de pequeñas perforaciones el diseñador quiso que se **escuchara la lluvia y el viento**.



Se añadieron contenedores de tierra para velas, cuencos sagrados, un mueble de madera de tilo y una cabeza de bronce del Hermano Klaus, esculpida por el artista suizo Hans Josephsohn. **Donde debería haber un altar hay un charco de agua poco profundo, formado por la lluvia y la nieve que caen a través del óculo.**



Pabellón suizo para la expo de Hannover (2002)



Esta obra efímera contemporánea consiste de tablas de madera apiladas al natural, ensambladas sin utilizar pegamento. En su lugar se usan cables de acero y ganchos de muelles que dejan **mover** el material, acompañándolo.

El techado interior se apoya sobre vigas y las **divisiones interiores** siguen un **esquema de laberinto** a través del cual, filtra **luz en diferentes intensidades dibujando claroscuros en las caras**.



[LIV]

Las ideas fundantes de este diseño son para Zumthor:

- Volver al juego de la infancia de entretenerse con materiales naturales y a la imagen en la memoria de las muchas carpinterías suizas en donde se dejan secar las maderas al sol
- Presentar al País con sus símbolos y no con representaciones literales
- Construir una caja sensorial en donde el usuario pueda ser libre de experimentar recorridos según su instinto
- Dejar que el material se transforme a través del tiempo
- Crear un clima de silencio y contemplación
- Concientizar la sociedad sobre el costo de los materiales de obra, introduciendo el reciclaje como alternativa



[LV]



Naturalismo

Se trata de una concepción filosófica según la cual existe un solo modelo para conocer la realidad, o sea aquello representado por las ciencias naturales, en primer lugar la física.

Características

El naturalismo tuvo desde la antigüedad a lo largo de la historia de la filosofía cierta ambigüedad y no puede definirse como un sistema estructurado, sino una línea de pensamiento cuyas características son:

- La naturaleza como principio supremo: todo lo real es natural y todo lo natural es real.
- La naturaleza es la totalidad de la realidad física, no hay otros tipos de realidades afuera de ella. No existe lo sobrenatural.
- Una concepción materialista de la realidad.
- La naturaleza es concebida como un conjunto de procesos regulados por magnitudes y leyes estrictamente mecánicas: masa, energía, densidad, inercia, etc. Excepción de esto es el materialismo dialectico marxista, también englobado por el naturalismo.
- El hombre es para el naturalismo un ser plenamente radicado en si mismo, y que en si mismo adquiere todo su sentido. Esta visión se denomina optimismo antropológico.
- Hay confianza en el poder de los órganos cognoscitivos humanos para captar la realidad.

Periodos del naturalismo

- **Naturalismo griego:** este se divide en dos periodos fundamentales: la escuela presocrática y la escuela pos- aristotélica. En todas, la naturaleza es algo absoluto y el ser humano no es más que un elemento de ella sometido por completo a sus leyes.
- **Naturalismo renacentista:** muestra una derivación hacia el humanismo aunque solo en el renacimiento hay presencia de tendencias naturalistas con Telesio, Patrizzi, Campanella.
- **Naturalismo moderno:** tiene una fuerte raigambre científica, iniciado en el ciclo XVIII con Robinet, después desembocado en el mecanicista de La Mettrie y Holbach, Büchner, Moleschott y Haeckel.
- **Naturalismo contemporáneo o neo-naturalismo:** promueve el abandono del materialismo y del mecanicismo presente anteriormente.

Cinema-Verite'

Antecedentes y origen del nombre

Según los historiadores, el cinema-verite' de la década 1950-1960, fue herencia tanto del Neorrealismo italiano y del Cine-Ojo. Mientras el cine de Vertov tenía la finalidad de mostrar la verdadera realidad a través de la mostración de su construcción (montaje rítmico, movimiento, intervalo), el objetivo de este cine era **retratar el naturalismo de las imágenes sin elementos de subjetividad narrativa, sin guiones estructurados.**

Exponentes

Al margen de la disputa sobre los comienzos y las influencias de este movimiento, el termino cinema-verite' se aplicó a las creaciones de Edgard Morin y Michel Brault quienes lo lanzaron definitivamente a través de la obra 'Crónica de un verano. Una experiencia de cinema-verite' (1960).



[e6]

En particular fue otro autor francés, Jean Rouch quien aportó al cinema-verite' siguiendo Vertov, pero no rechazó por completo la participación del espectador en el acontecimiento. Rouch no solo quiere captar la realidad tal cual es, sino **provocarla** para conseguir otra, o sea la realidad cinematográfica: **la verdad de la ficción.** Para Rouch hace **falta cierta subjetividad** para conectar las imágenes al espectador y provocarle una interpretación personal.

Características

Las características de esta corriente cinematográfica provienen del **documental** combinado con **elementos de la técnica realista: uso de actores no profesionales, técnicas de filmación no**

invasiva, uso de cámara manual, localizaciones reales en vez de set de grabaciones, sonido natural sin post-producción.

“Crónica de un verano. Una experiencia de cinema-verite”, Edgar Morín y Michael Brault (1960)

Esta obra de Morin, Brault y Rouch pretende ser un retrato colectivo de la ‘tribu urbana’ de Paris entrevistada por la calle y en su vida cotidiana.



Comenzando con una simple pregunta ¿**“Usted es feliz “?**, muchos revelan de manera mas o menos implícitas sus visiones sobre la vida, las convenciones sociales, las ideologías políticas y ahondan cada vez mas en temas complejos como el contemporáneo conflicto de Argelia y la memoria del Holocausto.

Se considera esta obra como emblema del Cine- Verite’ por las siguientes características:

- Es una obra sin grandes presupuestos, ni actores conocidos pero hace **aportaciones significativas** a la **técnica de rodaje y a la producción**
- Se muestra la realidad en una **dimensión hermenéutica**, incitando a los personajes a la **reflexión sobre si mismos** a través de métodos como las entrevistas y la mostración posterior de lo producido
- La cámara **interactúa** con la realidad para crear una **verdad cinematográfica** que no hubiera aparecido sin haber provocado ciertos eventos

- Se utilizan **primeros planos** para evidenciar que ocurre un **cambio** en el **interior** de cada personaje al hablar de temas profundos



- La cámara Eclair, **liviana, portátil y con sonido sincrónico**, especialmente proyectada sobre un prototipo visto en California sirvió para **revertir lo estático** de las más usadas cámaras fijas



- La filmación no se hace a escondida y de lejos, sino que se la anuncia a los entrevistados, quienes están siempre **conscientes** de estar siendo filmados de cerca. La **actitud** frente a la **cámara** es la que comienza a promover un **cambio**
- Se pretende dar un **sentido** a la narración solo a través de los **recursos cinematográficos**
- Se apunta a conseguir el **efecto dramático** de la realidad humana, definiendo esta obra como un ejemplo de “**antropología visual**”
- La antropología visual usada, al contrario de la antropología clásica, **promueve la reflexión y el cambio** de actitud en el personaje en el momento de la visión de la obra, como si estuviera visualizándose en una **introspección**
- El método de la antropología visual da mayor **alejamiento y perspectiva**, y se define como una distorsión de la realidad. Sin embargo, la **distorsión** resulta **positiva** en cuanto generadora de variables *

Álvaro Siza

“Lo esencial (...) depende de las relaciones con las zonas circundantes, con los márgenes, con las zonas de transición, ahí donde puede encontrarse una multiplicada vocación de transformaciones, los intersticios ignorados de los cuerpos de la ciudad.”

Siza señala que es fundamental saber encontrar una armonía entre el lugar natural del terreno y la obra a realizarse, todo se debe sentir uno solo, sentir que el lugar a construirse siempre estuvo allí le da un plus extra al proyecto.

Recursos de representación: el croquis

Dibujar es para Álvaro Siza una forma de comunicación del Yo con los demás, una herramienta de trabajo, de aprendizaje, **asimilación**, comunicación, **transformación**. Ningún otro instrumento de representación es tan efectivo como el croquis: la búsqueda de un espacio organizado y el estudio analítico de lo que existe y lo que se pretende hacer pasan por las intuiciones que el **diseño induce instantáneamente sin necesidad de retórica**. El gesto mismo esta' cargado de **memoria inconsciente, historia, sabiduría innata**. Según el autor, hay que practicar siempre para que los gestos y con ellos el significado y la acción, no pierdan su valor.



[LVI]

Recursos formales: la geometría de la espontaneidad

Aun habiendo producido obras de altísimo nivel, Siza nunca cedió' al aspecto propagandístico común en los arquitectos contemporáneos. En contra de esta tendencia, se aisló' de lo mundano trabajando únicamente en la **búsqueda formal rigurosa cuanto espontanea**. Sus trabajos tienen que ver con aplicar las palabras de **Le Corbusier** en su definición más famosa: **formas y luz**.

En sus mismas palabras, Siza explica, que a pesar de que el carácter de sus obras aparezca sofisticado y sobrio, su búsqueda formal es comparable a la de un niño que busca trazar todo lo que ve, con **espontaneidad**. Según el, la primera idea debería siempre guiar el proyecto, especialmente cuando hay que conciliar formas existentes ya en el sitio. Este elemento y todos los caracteres existentes originariamente son para el, fuente de inspiración y no una limitación a lo que se esta' proyectando: "**cuanto mas datos se conocen mas clara se vera' la forma**".

Es un proceso que **comienza con la intuición** y **se desenvuelve con el ejercicio crítico**, así como se podría decir del '**documentalismo**' en cine, en donde si bien se relata cierta realidad que aparece impredecible, también hay decisiones tomadas con lucidez para elegir su enfoque.

Acerca de la '**Sala de Te**' hay un claro ejemplo de esto: cuando el estudio empezó' a realizar los planos de arquitectura se verifico' un evento natural totalmente inusual: la inundación del Boa Nova.

Cuenta el arquitecto que el mar había entrado forzando los cristales, arrastrando todo el equipamiento y empujándolo hacia las paredes en un movimiento circular. Al día después, las secuelas eran muy evidentes también en la carpintería: el estudio decidió' dejar ahí esas piezas de equipamiento así como lo había 'diseñado' el mar. Este ejemplo aclara lo que para el arquitecto **es la intervención sobre la realidad, pero también lo que la realidad interviene en el diseño**.



[LVII]

Recursos estéticos: la luz para representar la realidad

La calidad y el control lumínico son para el, una constante: su **iluminación es activa, plástica y táctil con un sentido expresivo (y subjetivo)**.

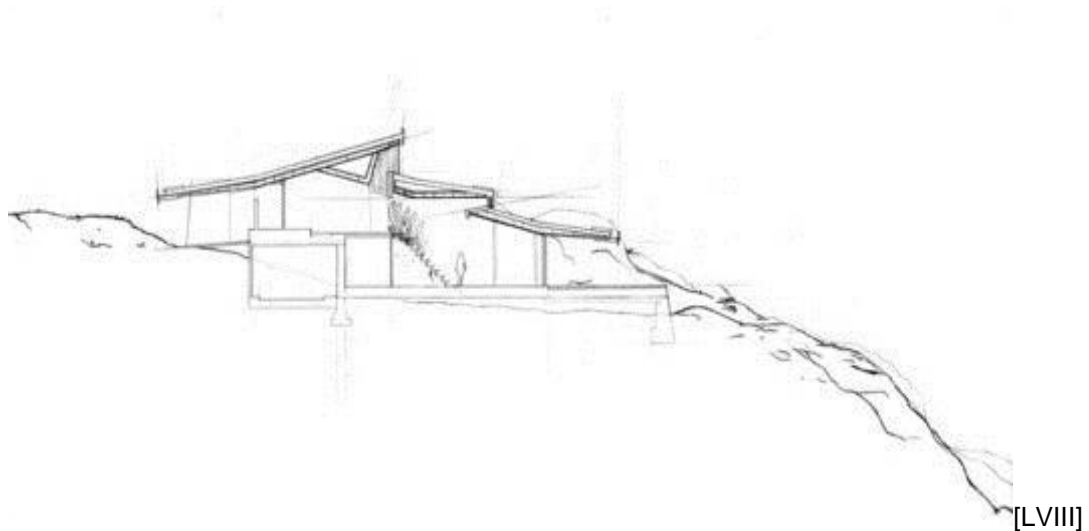
La inclinación hacia la **luz solar** en vez de la iluminación artificial 'poco eficiente y exagerada' es otro de los aspectos que asocian este arquitecto con la elección '**verista- naturalista**' del tipo de cine tomado en cuenta, en elegir los escenarios, o mejor aun, 'en donde colocar la cámara'.

La importancia del 'sitio'

Como mencionado hasta ahora, la configuración del espacio en donde surge un proyecto, con todas sus variables, influyen mas que cualquier otro factor, en las tomas de decisiones.

Este nivel de participación sin embargo, no las limita ni lleva a ningún tipo de conflicto. Ambos: **realidad existentes y proyectos** se alimentan continuamente, manteniendo un **equilibrio** entre si. Ni predomina el solo aspecto formal sobre el entorno (por lo tanto se descartan las teorías que ven a Álvaro Siza como un Modernista o un Minimalista), ni el sitio dicta de manera estricta las condiciones del proyecto (lo que excluye a su vez, tendencias tradicionalistas como el Regionalismo y la Arquitectura Vernácula). **El evento, el recorrido espacial del observador juegan el rol mitigador entre ambos términos.**

En este aspecto también, podemos tomar la concretización del diseño en un sitio, como si apoyáramos la cámara en algún lugar y esperáramos a que pasara algo para captarlo.



Sala de te' y resto Boa Nova, Portugal (1958-1963)

La Casa de Té Boa Nova fue el resultado de un concurso realizado en 1956 por el Ayuntamiento y ganado por el arquitecto portugués Fernando Távora. Después de elegir un sitio en los acantilados de la orilla del mar en Matosinhos, Távora volvió el proyecto a su colaborador, Álvaro Siza.

Fue uno de los primeros proyectos construidos de Siza y es significativo que el restaurante se encuentra muy cerca de donde el arquitecto se crio, en un paisaje con el que estaba íntimamente familiarizado.

Enfoque

El enfoque de este proyecto tenía que ver con la arquitectura de **Aalto y Asplund**, y en general la escuela nórdica, cuyo objetivo era una nueva concepción del espacio ampliada con los caracteres regionales (naturales).

Configuración espacial

La configuración del espacio para distinguir las zonas de servicios se realizó mediante una **mallla hecha de líneas y planos cuyos vértices mas significativos se localizaban en torno a puntos salientes del sitio**. Ese recurso determinó la posición de todos los ambientes con sus elementos divisorios que parecen **seguir el ritmo de las rocas**.

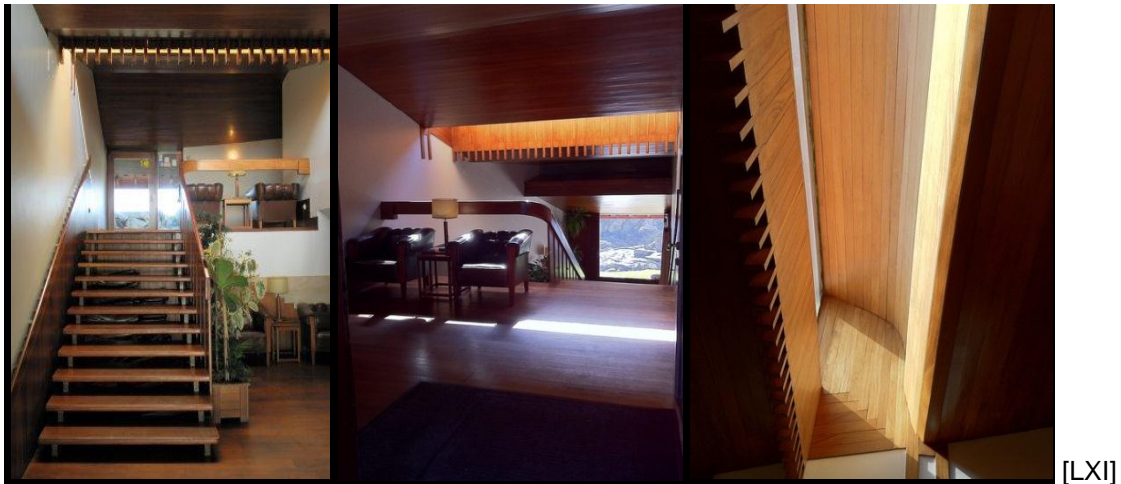
Se logró de esa manera un **movimiento mas orgánico** y era necesario **recorrer** todo el espacio para comprender su forma desde sus puntos de vistas simultáneos.

El lugar estaba estirado hacia el exterior y el exterior volvía hacia el borde conformando un vestíbulo de acceso. A través de la puerta se establecía una primera **continuidad entre interior y exterior** *“la abertura expresa lo que el lugar desea: ser en relación con su entorno”* (Álvaro Siza)



Espacio interior

El comedor y salón de té del restaurante que miran hacia el oeste, se emplazaron justo por encima de las rocas, se unieron por un atrio de doble altura y una escalera, con la entrada en un nivel superior.



Las áreas de cocina, almacenamiento y del personal se encontraban medio hundidos en la parte trasera del edificio, marcados sólo por una estrecha ventana y una chimenea de mástil revestida de azulejos de colores.

Estos dos espacios principales se abrían suavemente alrededor de la bahía, a través de sus paredes exteriores siguiendo la topografía natural del sitio.

El salón de té tenía grandes ventanales sobre una base de hormigón visto, mientras que el comedor estaba completamente acristalado, dando lugar a una meseta al aire libre.



En los dos recintos, los marcos de las ventanas podían deslizarse por debajo del suelo lo que para el observador era una **invitación a admirar el horizonte** que se abría por delante haciendo que el ojo se deslizara y se perdiera en la unión con la cubierta y sus recortes que todavía muy precisamente constituían el **encuadre del paisaje natural**.



Materialidad

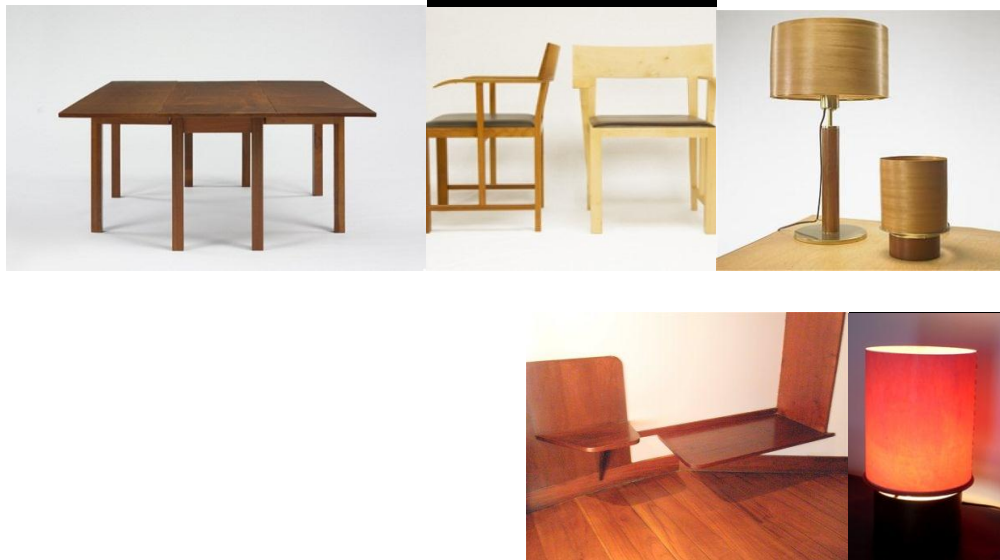
Al igual que en otras obras tempranas del arquitecto, una diversidad de materiales entraron en juego: muros de mampostería blanco-yeso, pilares de hormigón a la vista en la fachada orientada hacia el oeste, y un uso abundante de la madera 'Afizelia' de color rojizo en el revestimiento de la paredes, techos, marcos y muebles.

En el exterior, el revestimiento de los aleros salientes, se realizo' con tablas de madera largas adornadas con tapajuntas de cobre. El techo era una losa de concreto cubierto por baldosas color rojo terracota y un techo suspendido de madera.

Restauración y diseño de muebles

Después de la inundación, la Boa Nova fue totalmente restaurada en 1991, conservando todas sus características originales, porque según el arquitecto **“el mar la había rediseñada”**

Algunas piezas de equipamiento fueron diseñadas por el mismo Siza e incorporadas al proyecto.



Naturalismo en el diseño interior contemporáneo

El diseño de interiores contemporáneo que se puede relacionar con el naturalismo y el trabajo de Álvaro Siza, toma en consideración estos aspectos:

- La intervención sobre la realidad para recrear el sitio natural
- La sustentabilidad
- La unión entre lo pre-existente y lo nuevo
- La expresión de los materiales

Auditorio Masisa, Paula Herrero, Casa Foa (2012)

El diseño de este espacio interior, galardonado en la edición actual de Casa Foa es presentado por la diseñadora Paula Herrero para la empresa Masisa.

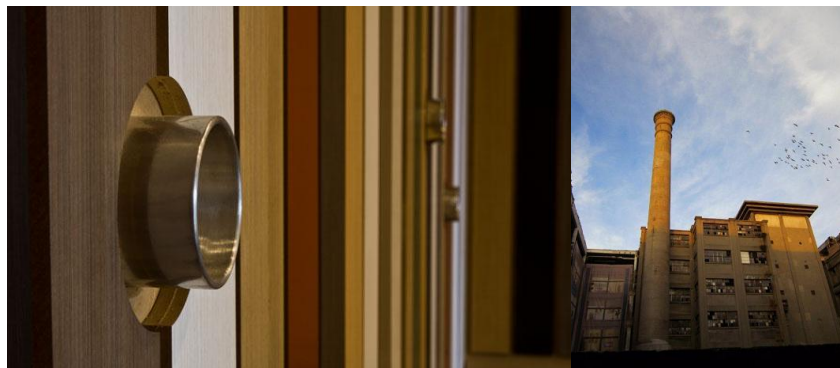
Los principios que se aplican a este diseño son:

- Recrear el sitio natural de un claro en un bosque



[LXV]

- Concientizar acerca de los problemas ambientales y promover el interés para el crecimiento sustentable
- Revalorar el contexto evocando los talleres, el trabajo artesanal de La Boca, en donde se encuentra la ex-fabrica de alpargatas

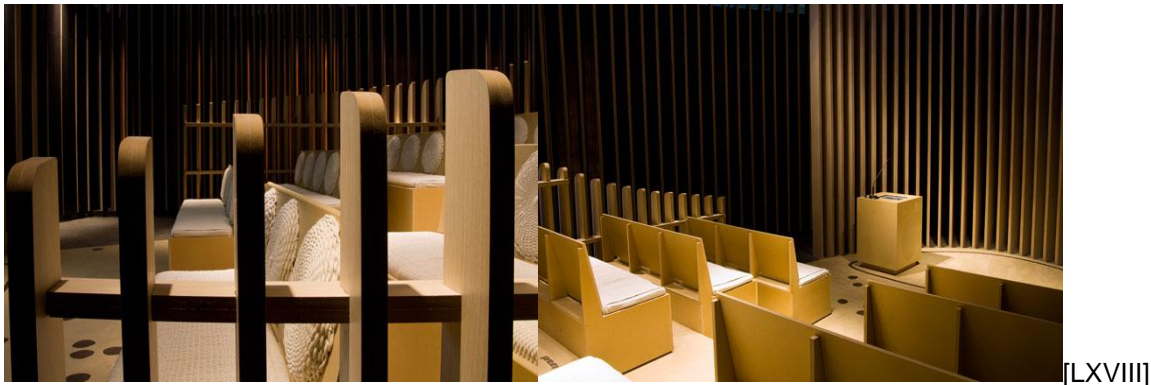


[LXVI]

- Utilizar la madera en su expresión natural, resaltando el trabajo de curvatura suave que transmite tranquilidad e identifica el espacio como lugar de descanso y recreación.



Así como en la obra de Siza, la composición de este espacio busca cuidadosamente aferrarse a elementos del sitio, pero a su vez los reformula en **escalas, ritmos, series, repeticiones**. Estas relaciones formales muestran una realidad en donde **la continuidad no puede quebrarse** y todo es **en devenir**: es la base del montaje realista o “**montaje prohibido**”, como lo definía André Bazin.



Esto coincide con la filosofía del estudio de Paula Herrero que se propone trabajar el **espacio interior como una piel, un intersticio** en donde las **posibilidades son infinitas**. El espacio interior es **vivo, diverso, mutante**. Muestra y celebra la vida, su forma y textura invita a **experimentar espontáneamente**, como por Siza, también.

Si en el caso del Boa Nova, la relación con el exterior se daba por la apertura directa de los ventanales (encuadres) hacia el océano, en este Auditorio la relación con el bosque ocurre a **nivel sensorial**. Es un **equilibrio entre la realidad y la ficción**, como definía Jean Rouch en el Cine-Verite’.

Espacio Catalogo, Daniela Bortz y Lucia Guerberoff, Casa Foa (2012)

La propuesta del estudio Matealbino de Daniela Bortz y Lucia Guerberoff tiene como idea principal trabajar con **la textura y la topografía de la madera (Patagonia Flooring)** especialmente en el cielorraso.



[LXIX]

Con la **composición de las tablas y cubos que sobresalen** de las paredes se sugieren los **usos** de guardado y exposición, a la vez que se le confiere **dinamismo** al espacio.

Como para Siza, la **iluminación** es un material **expresivo, plástico y táctil**: en este diseño, la luz se vuelve algo casi **tangible**, como si fuera un componente más de la misma madera. Adquiere su misma **corporeidad** y enfatiza el **carácter cálido y acogedor** del estar.



[LXX]

Si bien este espacio se visualiza como **fiel a la realidad de los materiales y al contexto**, no deja de integrar **elementos diversos**: en el sistema de volúmenes se ubican pantallas 3d que según las autoras permiten **“mirar hacia dentro la pared”** de Foa para descubrir su historia e identidad; en

las paredes se proyectan frases significativas, en una **unión de real y virtual**; y por ultimo, se incorpora el **diseño textil** de la artista Nora Aslan.

Los **elementos variables y distintos** que caracterizan este espacio también tienen su justificación en **la intención** de las diseñadoras: el espacio tiene que ser **versátil y adaptarse** a una vivienda, espacio comercial y publico.



[LXXI]



Nouveaux Philosophes

El movimiento situacionista o Situacionismo es la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la **Internacional Situacionista** (1957-1972).

La Internacional Situacionista se constituyó por un grupo de filósofos, arquitectos, pintores, críticos y activistas políticos que desde diversas perspectivas y con diversas técnicas, plantearon el interrogante sobre el papel del hombre y la cultura en la sociedad de consumo de postguerra.

Desde una **perspectiva crítica e inconformista**, cuestionaron el orden social a través de libros, proyectos arquitectónicos, collages y películas que invitaban a subvertir el orden establecido. Influenciados por el **Movimiento Letrista**, el **Movimiento Internacional por la Bauhaus Imaginista** y la **Asociación Psicogeográfica de Londres**, proponían revivir el **potencial político radical del surrealismo** mediante una conexión entre filosofía, arquitectura y cultura artística.



[e10]

Desde el punto de vista estrictamente filosófico, el peso específico de los situacionistas, más que por los desarrollos teóricos en sí mismos, sobrevino por la excesiva influencia que ejerció la **Revolución Húngara de 1956** y la **revuelta estudiantil de París en mayo de 1968**. Los teóricos del Situacionismo son **Guy Debord**, (*La sociedad del espectáculo*) y **Raoul Vanergen** (*Tratado del saber vivir para las jóvenes generaciones*).



[f1]

La idea esencial es la **falsedad de la sociedad de consumo**. Los situacionistas proponen rebelarse contra esta sociedad de la apariencia y rechazar sus valores establecidos que impiden vivir una vida auténtica. Es una lucha contra el consumismo y las seducciones engañosas. Ante la **falsa realidad** del espectáculo reivindican el **valor de la propia vida y la toma de las propias decisiones**.

La utopía situacionista consiste en pretender la **creación de situaciones nuevas** que subviertan el orden social, artístico, moral, familiar.

Tanto la realidad como los acontecimientos son fruto de una **construcción previa** minuciosamente preparada por poderes fácticos y no legitimada por los medios de comunicación.

Conceptos principales

- **El Detournement:** la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y **distorsionar su significado y uso original** para producir un efecto crítico. (Lo que tiene mucho que ver con la re-significación empezada con Dada, los Surrealistas y seguidamente los artistas Pop)



[f2]

- **La recuperación:** habla sobre la posibilidad siempre presente de que **ideas y cosas revolucionarias** o radicales puedan ser **incorporados** a las lógicas dominantes por medio de la mera **exposición vaciada de contenido**
- **La deriva:** propone que en vez de ser prisioneros de una rutina diaria, se planteaba **seguir las emociones** y mirar a las situaciones urbanas en una forma nueva radical;
- La **psicogeografía:** pretende entender los **efectos y las formas** del ambiente geográfico en las emociones y el **comportamiento** de las personas.



[f3]

Nouvelle Vague

Origen del nombre

La expresión Nouvelle Vague se empezó a utilizar a partir de Febrero de 1959 para referirse a un periodo preciso en la historia del cine francés, cuando hubo un fenómeno cinematográfico complejo, dado por un conjunto de autores, eventos, films, ideas, conceptos de dirección de cine.

En principio, la expresión nació como etiqueta en los periódicos, e inclusive fue utilizada en un contexto ajeno al del cine, como por ejemplo en literatura. Luego, paso a indicar el grupo de artistas, lectores, críticos, directores que escribían por la revista de André Bazin, "Cahiers du Cinema" y solo sucesivamente, el nombre indico una **atmosfera general, un estado de animo** que llevaba a estos jóvenes autores a interesarse en determinadas maneras de hacer films, en contra de las establecidas en el cine de la década anterior.

Les Nouvelles Vagues

Los autores de esta nueva ola eran los que se formaron en la escuela critica que utilizaba como medio de divulgación de sus visiones, la mencionada revista de André Bazin. Entre ellos, inspirados por los neorrealistas Renoir y Rossellini, los que dieron mas impulso a este movimiento fueron Claude Chabrol ("Le beau Serge", 1958), Jean Luc Godard (con su manifestó "A bout de soufflé, 1960), Eric Rohmer ("Le signe du Leon, 1959), Jacques Rivette ("Paris nous appartient, 1960) y Francois Truffaut ("Les 400 coups"); Alan Resnais ("Hiroshima mon amour, 1959).



[f4]

Resnais afirmo que en el auge de la Nouvelle Vague (1958 a 1962), este fenómeno fue algo principalmente cuantitativo: habían nacido 162 nuevos autores de largometrajes, contra la escasa decena del pos-guerra (1945-1958). Estos datos, según Truffaut indicaban un verdadero **cambio**

generacional, ya que la profesión de cineasta finalmente dejaba de ser exclusivamente dominio de los pocos que podían financiar la realización en todos sus componentes (casting de actores conocidos, alquileres de estudios y plateaux, equipos muy caros). Estaba claro que el 'cine de calidad' había terminado.



[f5]

Principios del movimiento

- **Concepto de autoría:** derivado de las teorías del mismo André Bazin y de Alexandre Astruc y su ensayo "Camara-stylo". La cámara para el director representaba lo que el lápiz para el escritor. Los cineastas eran tan artistas como los pintores o los músicos y el autor de cada **obra tenía que ser identificable por su estilo** en la puesta en escena y tenía que tratar en manera muy personal la forma y el contenido.
- **Realidad subjetiva:** para los nuevos cineastas, el cine tenía como razón de ser, mostrar la verdad por sí misma, pero a través del **filtro de cada director**. Este cine era puro, mostraba sin demostrar, y no dejaba espacio a la reflexión por afuera del cine mismo (aunque Godard cambiara' completamente esta postura con su cine activista políticamente).
- **Referencialidad y metacinema:** al hablar de cine por sí mismo no se pretendía excluir determinado tipo de público, (o sea el público del cine de calidad), aunque gran parte de la producción de los films Nouvelle Vague, tenía como tema de la narración o elementos utilizados durante el rodaje, algunos **indicios mas o menos explícitos que rendían homenaje** a: otras **películas** consideradas **de culto** (por ejemplo las de Alfred Hitchcock); películas de los **mismos cineastas** o sus compañeros; **novelas, obras de arte plástico**, etc. Este recurso hizo que las obras Nouvelle Vague fuera parte de una escena que '**se auto-celebraba**', siendo que solo entre los propios aficionados se llegaba a entender y apreciar el poder de la evocación. La motivación a la base de esta elección estaba en que el grupo, aun muy heterogéneo, realmente constituía una movida cultural, y compartía visiones comunes

además de los mismos lugares de trabajo. Además, las referencias cruzadas se justificaban considerando **'la historia del cine como una presencia viva'**.

- **Cine de prosa, cine de poesía y documental:** haciendo hincapié en la gran producción de films y largometrajes de la década en cuestión, hay heterogeneidad de estructuras: algunos, como Godard preferían la **falta de coherencia narrativa y la poesía**; otros como Truffaut apuntaban a una **clara lectura de prosa** y un despliegue de temas como el amor, la infancia y la mujer, retratados a muchos niveles. Casi siempre junto a las referencias aparecían **momentos autobiográficos** de gran valor sentimental aunque expresados con un **estilo algo imparcial y frío, como si se tratara de un documental**.

Características de los films

- Estilos particulares de cada autor
- Búsqueda y mostración de la verdad cinematográfica y de la verdad subjetiva
- Budget limitado por la ley de 'avances sur recettes' que adelantaba un pequeño préstamo a los que debutaban en cine en base al guion.
- Iluminación natural
- Rodaje sin sonoro, que se agregaba en un segundo momento si fuese necesario
- Rodaje en espacios abiertos ya sea rurales o urbanos
- Improvisación de actores no-profesionales
- Uso casi dominante del plano-secuencia
- Temáticas como: desconfianza en la autoridad, desempeño político y romántico eran evitable, realismo poético y existencialismo en las acciones de los personajes, femme fatale como fulcro de la trama.
- Finales abiertos y situaciones sin resolver



[f6]

‘À bout de souffle’, Jean-Luc Godard (1959)

Godard es el portavoz del cambio radical de esta nueva ola de cine. En su participación activa en el grupo apodado “los jóvenes turcos”, proclama la **muerte del cine clásico**, lleno de convenciones y falta de inspiración. Mirando al cine honesto y de bajo presupuesto de Rossellini más que al corporativo y espectacular de Lang, Godard se destaca con su frescura e ironía.

Antes del fin de este breve movimiento, este autor en colaboración con Truffaut y Chabrol, deslumbra con su obra más audaz, “Al final de la escapada” o “Sin aliento”, como se conoce en la versión española.

Las innovaciones técnicas que se pueden apreciar en ella son:

- El **guion** basado en un artículo de periódico e **improvisado** durante el rodaje
- La cita inicial en donde se da crédito a las **películas** de serie B o **independientes**
- El homenaje a **Renoir, Rossellini** y a **Welles**
- El uso magistral de **cameos** como tributo a **Hitchcock**
- La referencia irónica a los **estereotipos** del cine clásico (Belmondo es la reencarnación de **Bogart**, con su cigarrillo y su misantropía)
- Los **fundidos en iris** y los **encadenados** propios del cine Clásico, reinventados y **desestructurados** por el autor
- El retrato de París, como una **postal artística** hecho con **panorámicas** a través de sus calles y monumentos
- Los grandes **planos secuencias** rodados con **cámaras portátiles** en exteriores
- El uso del **collage** como recurso de montaje
- Los **saltos en el raccord** y las **elipsis** que rompen con la narración lineal y logran producir **inestabilidad y desajuste visual**
- El uso del **primer plano** y del **plano subjetivo** en donde los personajes logran **romper “la cuarta pared”**
- El **diseño del sonido** que acompaña con gran **sutileza** las acciones en los interiores, y se vuelve **rápido y apresurado** en las secuencias de fuga exteriores
- Los **diálogos satíricos**, llenos de referencias a la situación social de su época
- Las **acciones** por momentos **predecibles** y por otro, **incoherentes**
- El empleo de **actores no profesionales** y el **bajo presupuesto** de realización

El argumento de la narración y el significado

Esta obra mezcla sabia de **cine noir y aventura romántica**, presenta un núcleo narrativo muy simple: Michel Poiccard, un inolvidable Jean Paul Belmondo, es un hombre que vive al extremo: roba y mata sin razón, huye, engaña e ilusiona. Buscado por sus crímenes, planea escaparse a Roma arrastrando a una joven escritora estadounidense, Jean Seberg en el rol de Patricia que por su parte, vive en la legalidad y sueña de ingresar a la Sorbonne en Paris.



A pesar de la complicidad entre ambos personajes, Jean lo delata y el decide renunciar a la fuga, dejándose atrapar. En la famosa escena final, en donde Michel interceptado por una bala se arrastra hasta dejarse caer, reside la perfección de la técnica aun en la improvisación. Los últimos minutos son los que consagran a Godard como director de culto por haber alcanzado con esa **cámara movida y frenética** una **empatía total** entre el espectador y el protagonista.

A través de esta obra se describe la **variedad de códigos culturales** de un mundo que entra en la década de la utopía. Se rechaza la estética del pasado con sus iconos eternos e inquebrantables y se acoge **lo efímero de la vida inconformista** y a la **imperfección de las emociones**. Se le da importancia a lo **original** de la obra, a la **cinefilia** de los **clubes**, dejando de lado la imitación de modelos establecidos y las revistas ilustres como medio de difusión ortodoxo. Se transgrede la sintaxis cinematográfica para privilegiar la **libertad de los medios expresivos** en la puesta en escena.

Hay quienes ven en el personaje de Belmondo una reminiscencia de la **generación “vencida”** de **Antonioni**, con su **existencialismo de matices pesimistas**. Estos personajes algo **desencantados** y algo **soñadores** son los representantes de una generación que **cuestiona el significado de la vida, la autenticidad** en la explosión de la sociedad de masas. Su **ambivalencia** y **conflicto** son el germen de los eventos del **Mayo 1968**, y esto es otro merito de Godard: haber podido **proyectar** hacia el futuro su obra cual **interprete** de un gran cambio generacional.

Neosituacionismo: Peter Eisenman

Peter Eisenman publicó en 1976 sobre *Oppositions*, un editorial llamado "Post-Functionalism" en donde describía **dos estrategias de diseño**:

- **La primera era hacer que la forma se transformara en algo reconocible en su pasaje desde sólido platónico o geometría pre-existente.**
- **La segunda era mirar la forma desde una perspectiva "atemporal" y una "modalidad de descomposición" o "una serie de fragmentos que se organizaban prescindiendo de una figura central autoritaria"**

Más allá del usuario y de la función

En su serie de casas diseñadas y construidas desde los 60s, **la idea de confort no era su interés principal**. Había un esfuerzo para **separar la forma de la función**. Las columnas se volvieron signos de orden arquitectónico sin tener **ninguna función tectónica**, al no sostener nada. Además a veces se encontraban en el medio de las escaleras, sin tener en cuenta el **obstáculo** que representaban **para el usuario**.

Más allá de la forma y de los signos

En sus proyectos buscaba ir **más allá de la escala humana, y rechazaba la comodidad de uso, la solidez y el disfrute**. Era más bien una **investigación formal**. El arquitecto declaraba que:

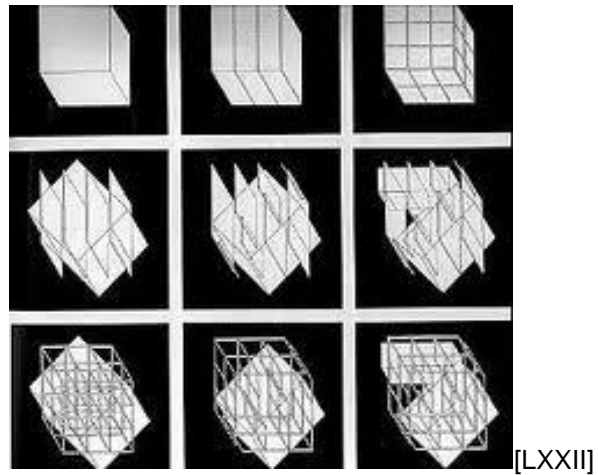
*"solo cuando la relación tradicional, dialéctica, jerárquica de la forma a la función es desplazada, se puede considerar la **temática de la presencia como un exceso. La necesidad de superar la presencia, de tener una arquitectura que es siempre y aparece como ella misma, es mi objetivo. No niego el funcionalismo sino que sugiero que la arquitectura también pueda servir sin necesariamente simbolizar la función. La presencia de la arquitectura no puede depender de la función ni de sus signos. Mis propias obras son inútiles, en el sentido más tradicional del término**".*

House VI, Connecticut, EE.UU. (1972-1973)

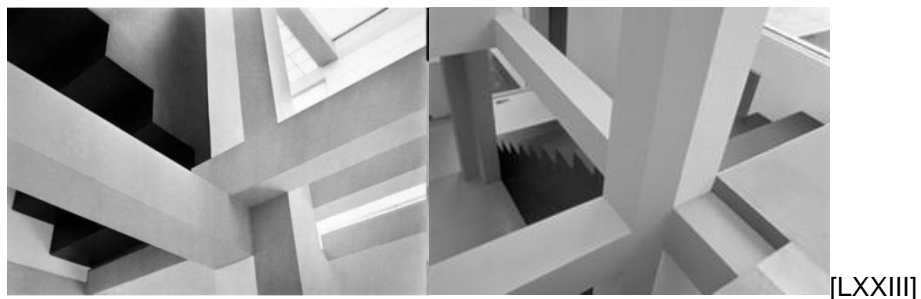
Eisenmann diseñó la casa para el señor Richard Frank y su señora, entre el 1972 y el 1975, los cuales tienen una gran admiración por su trabajo, a pesar de ser conocido como un teórico.

Situada en un sitio plano en Cornwall, Connecticut, la casa VI se encontraba como una verdadera **escultura** en su entorno.

El diseño surgió de **un proceso conceptual a partir de una cuadrícula**. Eisenmann manipulaba una grilla de tal manera que la casa quedo' dividida en **cuatro secciones**. Por lo tanto los elementos estructurales se dieron a conocer para que la construcción del proceso fuese evidente, aunque no siempre entendida. Así, la casa se convirtió en un estudio entre la estructura real y teoría de la arquitectura. Se denominaban sus partes en base a **elementos geométricos y operatorias**, y nunca se utilizaban los nombres comunes de "muros, ventanas, etc".



La casa fue construida de manera eficiente con un mensaje simple y un sistema de vigas. En otros espacios, las vigas se encontraban, pero no se cruzaban, creando así, un grupo de apoyo y permitiendo **permeabilidad visual y lumínica entre los distintos niveles**.



La estructura se incorporó a la **grilla** de Eisenmann, para transmitir el **módulo que creó los espacios interiores con una serie de planos que se deslizó través de la otra**. Ignorando deliberadamente la idea de la forma siguiente función, Eisenmann creó **espacios** que eran

extravagantes y bien iluminados, pero lugares poco convencionales para vivir. Se hizo difícil para los usuarios, ya que tuvieron que acostumbrarse a la arquitectura y constantemente estar consciente de ello.



Por ejemplo, en el dormitorio había una **ranura de vidrio en el centro de la pared** continua a través del piso que **dividía el espacio por la mitad**, obligando a que hubiera camas separadas a ambos lados de la sala. Otro aspecto curioso era una **escalera roja al revés**, elemento que **representaba el eje de la casa** y paradójicamente **no tenía utilidad alguna**.



También había muchos otros aspectos difíciles que diferían de lo tradicional, como la **columna sobre la mesa**, la que separaba los comensales y el **cuarto de baño individual que sólo era accesible a través de un dormitorio**. Por muy difícil que fuese el habitar esta casa, Eisenmann fue capaz de **recordarles constantemente a los usuarios de la arquitectura que les rodeaba y cómo afectaba a sus vidas**.

Tuvo éxito en la construcción de una **estructura que funcionaba tanto como una casa, como una obra de arte, pero cambiando la prioridad de ambos para que la función siguiera a la técnica**.



[LXXVI]

El vacío nihilista: impacto en el usuario

Tomando como referencias la alienación social, los trabajos teóricos de Eisenmann derivaban de los escritos de F. **Nietzsche** y N. **Chomsky**.

Así como la deconstrucción, el **neo Situacionismo o posestructuralismo promovía la decadencia y la fragmentación de la estructura existente**, sin proponer ningún remplazo y ninguna solución, tampoco Eisenmann llegaba a un final cerrado. **En cambio, sugería un vacío psicológico que provocaba en el usuario ansiedad y despersonalización, introduciendo la ruptura en la estructura asociada tradicionalmente al refugio, como la del hogar.**

Su obra al borde del nihilismo era reflejo de una sociedad en estado de emergencia continuo, que vivía en oposición y redefinición.



Posmodernismo

El posmodernismo en filosofía tiene que ver con una serie de **transformaciones** históricas (guerras mundiales, socialismo) y sociales **que rompieron** con los mitos de los siglos precedentes, por ejemplo, el del **progreso necesario e irreversible**.

Naciendo como **desconfianza** de cualquier tipo de emancipación, esta corriente ecléctica se configura como **pos-histórica**, en el sentido de que niega la concepción de la historia tan propia de la modernidad.

Además el posmodernismo **exalta las diferencias** y la multiplicidad abandonando el sueño de encontrar una verdad, una fe' y una ética única.

Esta' claro que el posmodernismo reúne actitudes críticas hacia la filosofía occidental de la edad moderna y todas sus ramificaciones como el estructuralismo, el marxismo, los dogmas religiosos, etc.

Características

Crisis del individuo

Filósofos y teóricos como **Lyotard** ven la posmodernidad como un periodo de crisis existencial del individuo, quien pierde toda clase de estructura fuerte que podía en pasado determinar su identidad (se habla de "Pensamiento fuerte" en la modernidad, y "**Pensamiento débil**" en esta fase).

A causa de desarrollo tecnológico, el hombre ve sus certezas como fragmentarias en el tiempo. La ciencia avanza tan rápido que se pierde el sentido de la realidad, haciendo inútil cada intento de permanencia y definición. En este clima de crisis de significado, el hombre como sujeto consciente necesita encontrar un sentido y no lográndolo, vive en conflicto.

Alienación

Se considera por momentos a Marx como crítico del posmodernismo y como el que profetizó' sus consecuencias desde su pragmatismo. Entre sus aciertos, el concepto de alienación que iba a la par de la revolución tecnológica cuya presencia se volvió' cada vez mas abrumadora en la vida del hombre.

Exclusión social

Así como la tecnología aísla al hombre en sí mismo, también la falta de seguridad y de sentido descolocan al hombre quien se siente perdido en el tejido social siempre cambiante. El rol principal de la filosofía que desde siempre trata de alejar el temor de lo indefinido, es puesto en análisis crítico.

Precursor del posmodernismo: Dubuffet

Ya en 1951 el escritor y teórico Dubuffet, a pesar de su postura modernista, entreveía los rasgos previos del posmodernismo que más tarde se hubiera denominado “la última vanguardia, el fin de todas las historias”.

El define cuatro principales rasgos del posmodernismo:

- Alejamiento del antropocentrismo occidental y sucesiva deshumanización.
- Relativismo del dominio de la razón y de la lógica: las ideas acerca del hombre no pueden ser usadas por medios racionales porque la razón enjaula el proceso de pensamiento. A partir de esta premisa, los elementos irracionales y pre-racionales van a tener mayor consideración.
- Toda expresión humana tiene como finalidad crear obras ambiguas y no evidentes. La polisemia tiene que ser alcanzada como un objetivo primario y no como un producto secundario.
- Toda expresión humana tiene que producir una fascinación profunda y por eso, se tiene que dirigir al espíritu y no a los ojos.

¿Posmodernismo o nihilismo?

Si bien el posmodernismo es escéptico hacia la metafísica y el humanismo, hacia el rol del filósofo como conocedor de la verdad, se muestre en síntesis, en contra de lo establecido, los defensores del movimiento no se declaran nihilistas.

El nihilismo y el relativismo son posturas en las que se abandonan los significados. En cambio el posmodernismo se propone abrirse a múltiples significados.

Los aspectos positivos del posmodernismo

La reflexión posmoderna entonces es polisemántica y quiere definir aspectos positivos como:

- El alejamiento de un capitalismo rígido e industrial
- El declino de los totalitarismo
- La pérdida del temor a la autoridad
- Una mayor tolerancia hacia la diversidad étnica y cultural

Primer posmodernismo: Nietzsche

Nietzsche es considerado como filósofo de la decadencia, ese periodo de transición entre el fin de la modernidad y la nueva época, y el fin de todo idealismo hacia la crisis existencial.

Nietzsche, quien promovía el mero instinto en pos de cualquier principio ético, despreciaba la reflexión sobre los valores universales de belleza, justicia, bondad, trabajo, instituciones. Todo ello reflejaba para él la hipocresía bajo la cual accionaban las sociedades.

La realidad como impulso

Esta teoría de la desilusión lleva a la creencia de que la realidad es un mundo de pasiones y que el pensamiento es la relación entre los instintos.

Las virtudes socráticas como la moral, la destreza y el análisis racional constituyen manifestaciones del instinto de preservación en el hombre, que es casi asimilable al del animal:

- El intelecto es una reproducción del impulso vital que necesita discernir el bien y el mal.
- La ética y la política justifican ese impulso.
- La voluntad de poder deriva de ese mismo impulso.

Lo que constituye la realidad son los instintos y entre ellos, el mayor es la **voluntad de poder** que tiene una fuerza desmedida, ante la cual toda resistencia y reflexión racional es inútil.

La fuerza adquirida por la voluntad de poder está dada por los **ideales dionisiacos, primitivos y “olvidados” por el hombre racional** quien prefirió **los apolíneos (o cristianos) de sumisión y optimismo.**

Según Nietzsche el juego dialéctico entre estos dos impulsos está a la base de toda civilización.

Sin embargo, él incita al hombre a retomar los viejos ideales, dejar de lado el pensamiento débil y actuar de cualquier forma (relativismo ético) que pueda llevarlo a auto-emanciparse. El sentido de

culpa sería solo un victimismo inútil de una sociedad narcisista que cree poderse liberar de los instintos elevándose a seres racionales (o “mezquinos” en las palabras del autor).

La muerte de Dios

En sus obras más reconocidas, “La gaya ciencia” (1882) y “Así hablo Zarathustra” (1883-1885), el tema de la muerte de Dios no tiene un significado metafísico o teológico en línea con las afirmaciones ateas de Feuerbach o Marx, sino más bien es **una constatación de que los hombres ya no creen en dios, y en nada**. Esta formulación nihilista expresa la muerte del fundamento del hombre occidental y sus sistemas de significados. No es más posible creer en algo trascendental o inmanente cuyos caracteres éticos influenciaron desde la antigua Grecia, los de toda sociedad.

Con la muerte de todo valor, no hay bien y mal, nada tiene valor, ni es necesario y **todo se coloca en el mismo horizonte de significado**.

El superhombre

Si bien parece que esta visión sea del todo pesimista, hay una fase activa de superación a cargo del así llamado “Superhombre”.

El superhombre no es un héroe ni un aristócrata, ni una raza superior. Es algo más allá del hombre, es **alguien que vive en la nueva humanidad** sin Dios y que se hace cargo de este cambio. Aun sabiendo que no nada más allá de la vida, el superhombre acepta la misma vida.

El concepto de vida como algo con una finitud temporal es parte de la **metafísica: todo lo que tiene un principio tiene un fin, todo tiene un objetivo y una meta**.

El eterno retorno

Para el tiempo del Superhombre esto no puede ocurrir. Retomándose de **la antigua concepción clásica**, el **tiempo** se torna **cíclico** y se repite sin variación eternamente.

Este tiempo nuevo es siempre el mismo, y cada momento está destinado a ser para siempre: **no hay añoranza del pasado ni ansiedad para el futuro**.

Es aquí donde el Superhombre encuentra su dimensión, no según una visión fatalista sino como una aceptación voluntaria. Además de la aceptación de la violencia mencionada anteriormente, la voluntad es un hacerse responsable de haber elegido.

Pleno posmodernismo: Lyotard

El hombre en la condición posmoderna es nihilista, orientado en lo cotidiano, en el mundo de sus conocimientos y hábitos. Lyotard da una imagen sociológica de la realidad: no es ni positiva ni negativa, no es juzgable, sino que solo puede constatar el cambio.

Ser fieles al desinterés no significa representar la realidad sin motivación. Significa simplemente anteponer la búsqueda de la verdad a otros intereses, o sea ser honestos intelectualmente.

La búsqueda de la verdad y la idea del progreso científico

Para Lyotard es una fuerza capaz de **cambiar la realidad física y social**. Para conseguir este cambio, al autor a diferencia de otros posmodernistas, **no excluye la idea del progreso científico**.

Según su visión, no se tiene que detener el progreso porque sería peligroso, en cuanto llevaría los hombres a la época del Medioevo y volver a creer en la astrología, la magia, la parapsicología.

Lyotard cree en el **darwinismo** y duda que la humanidad sea el principio y la finalidad de la evolución.

Poniendo en crisis el relativismo posmoderno, el afirma para los que todavía se interesan del contexto se abren dos vías: volver a la visión moderna, religiosa, divina o reformular en mito moderno del progreso en un enfoque distinto.

La pos-humanidad

La reformulación de la que hablaba Lyotard tiene que ver con formar una pos-humanidad, a través del progreso y uso de la genética y cibernética (carne humana y cerebro sintéticos adaptados para la vida en el cosmos) para salvar la vida inteligente de la extinción.

Lyotard ve como **deber moral salvar a la vida inteligente** y esto es un punto fundamental para la unión de los discursos de ética y ciencia.

Energía positiva y energía negativa

Así como el éxodo es actuado mediante el avance del conocimiento científico, también tomar conciencia de la **energía del cosmos** es parte de la construcción de la nueva realidad del hombre.

Para el filósofo existen dos tipos de energías: la **entropía, destructora** de los sistemas mecánicos y biológicos y todos los que existen en la tierra y el sistema solar; y la **diferenciación de los sistemas** mismos, que es **positiva** para la vida inteligente y el hombre nuevo.

Al extinguirse el hombre, cambia la perspectiva: el protagonista no es el, sino el mismo desarrollo científico y en esto, la energía.

La visión del hombre nuevo es entonces una mera organización de energía y como toda forma es transitoria y puede ser superada por otras más complejas en la evolución.

El único objetivo de esta evolución continua es la supervivencia después de la destrucción del contexto terrestre.

La incertidumbre

Si bien el hombre tiene posibilidad de rescate, actúa bajo la influencia de fuerzas cósmicas más grandes que él. Esta concepción podría caer en un determinismo, alejando rápidamente Lyotard del resto de los posmodernistas.

En realidad, el aspecto que lo acerca nuevamente es haber considerado espacios de incertidumbre tanto en el proceso evolutivo cuanto en el éxito del mismo.

Su escenario pos-humano es el mas ideal pero no es necesariamente el mas realizable.

Cine estructural

Como lo indica el término introducido en 1969 por P. Adams Sidney, esta variedad de cine de artista o experimental descansa sobre estructuras temporales más o menos rigurosas, hasta rígidas. Su manifestación mas elemental del principio estructural esta' cercana al '**montaje métrico**' con sus relaciones de duración estrictamente medidas y simples entre fragmentos cuyo contenido es casi indiferente.

Sidney aplicó los siguientes rasgos distintivos: **posición fija de la cámara** (aunque no necesariamente estática), **montaje en bucle o repetitivo, parpadeo o destello, refilmación de la pantalla.**

Con semejante sistematicidad, aun en presencia de relatos complejos o irracionales, es posible **individuar estructuras ocultas** que hacen posibles sus desarrollos. Como sucede en lingüística, el **análisis estructural** recorta enunciados continuos para localizar en ellos contrastes, diferencias, desvíos: es posible construir **grillas de interpretación.**

El análisis estructural aplicaba a toda producción socialmente importante desde la psicología, la publicidad, la literatura. Pero en cine este, inspiro' una semiología inspirada a la lingüística (Metz)

Christian Metz

Christian Metz, catedrático en letras clásicas, germanista, cinéfilo publica en cuanto lingüista, una serie de artículos destinados a examinar el cine y el lenguaje, bosquejar una semiología del cine.

En su investigación se pueden identificar tres momentos principales:

- Elaboración de un sistema de **signos no lingüísticos**, retomando trabajos de Roland Barthes, Greimas, Genette, Garroni y Pasolini. Este periodo culmina con la obra "Langage et Cinema" (1971) que en resumen establece 'el cine como un lenguaje sin lengua, con códigos que hacen las veces de la lengua y hacen que puedan ser comprendidos y comunicar un sentido"
- En otro periodo, se interroga sobre el **significante fílmico** y su relación con la realidad en termino de **relación imaginaria entre un sujeto espectador y el espectáculo en imágenes** con que se ve confrontado ("Le signifiant imaginaire", 1977). En escena aparece entonces la teoría freudiana del sujeto, en que la posición del espectador es comparada con la del **soñador y la alucinación**. El significante fílmico es interrogado a partir de esta apropiación por el sujeto que al mismo tiempo cree y no cree en lo que ve.

- En fin, Metz intenta hacer una síntesis entre semiolinguística y semiopsicoanálisis, analizando la noción de **enunciación** (elementos que permiten al enunciador hacerse visible como cámaras, espejos, ventanas, todo elemento que multiplique la imagen) en el film. Según el autor, se trata de una **enunciación impersonal**, porque en vez de estar ligada al sujeto, se refiere a un **sitio 'abstracto'**.

El aspecto más interesante del trabajo de Metz siguiendo la ola estructuralista, es su **principio de reflexión por diferenciación negativa**: se demuestra a través de la lingüística, que el cine no es una lengua, sino un **lenguaje**, y que aunque el espectador percibe las imágenes según un flujo que tiene numerosas analogías con la **percepción onírica**, realmente no suena.

"Wavelength", Michael Snow (1967)

Wavelength se sitúa como uno de los paradigmas del cine estructural, pero también es una película que tiene distintos niveles de lectura muy diferentes: como **perceptual, postminimalista**, o incluso dentro del **arte Conceptual**.

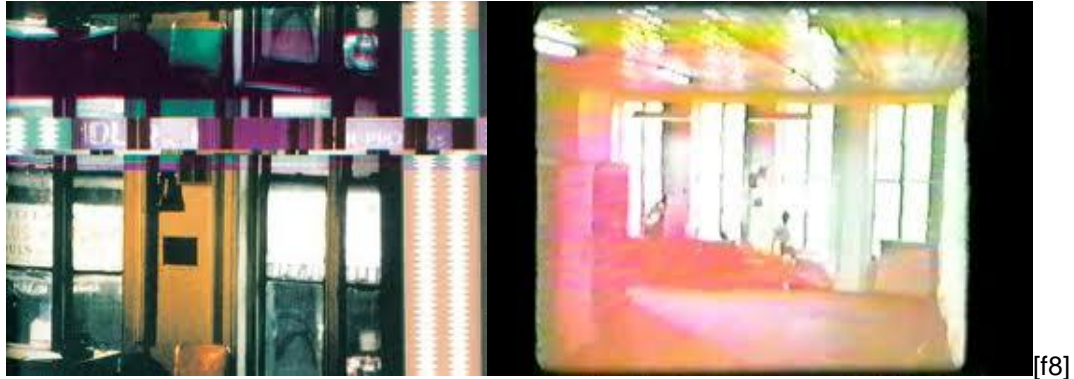
Snow describe el film como:

"Una suma de mi sistema nervioso, dudas religiosas e ideas estéticas. Yo estaba pensando cómo planificar una obra sobre el tiempo en la que se evocaría la equivalencia de belleza y tristeza, intentando hacer una declaración definitiva del puro espacio visual y temporal del cine, equilibrando "ilusión" y "realidad". El espacio sale de la cámara-ojo (espectador-ojo), está en el aire, luego está en la pantalla, luego está dentro de la pantalla de la mente".

La película es un zoom continuo que dura 45 minutos yendo de su campo más amplio al más cerrado. Se tomó con una cámara fija desde un extremo de un apartamento a 80 pies de altura, registrando el otro extremo, una fila de ventanas y la calle. El **recorrido visual** de la habitación (y el zoom) son interrumpidos por **4 acontecimientos** humanos incluyendo la muerte. El **sonido** en estas ocasiones es un sonido **sincronizado, música y diálogos** se desarrollan simultáneamente con un **sonido electrónico**, que oscila desde su más baja frecuencia (50 ciclos por segundo) a la más alta (12000 c.p.s.) en 40 minutos. Es una dispersión total del espectro que intenta utilizar los dones de **anticipación y memoria** que sólo el cine y la música pueden ofrecer.

Wavelength es un trabajo que mezcla **abstracción y representación, narración y pura percepción, tiempo y espacio, lejos y cerca, ficción y realidad**. En la anterior descripción del film, Snow se centra sólo en uno de los diversos ejes, el que implica a la continuidad del zoom y el sentido de onda que también abarca a lo "formal" y lo "abstracto" al lenguaje de **parpadeos del**

cine, los filtros de color, las alteraciones en positivo y negativo, superpuestos a la acción de la película. Contradiendo en parte esto, como Annette Michelson señaló en su ensayo "Toward Snow", se sitúa el eje de "**eventos humanos**", con "sus esparcidos aspectos azarosos que tienen lugar abruptamente con discontinuidad unos con respecto a otros, se suceden en un rango muy distanciado **rompiendo la convención mimética**, enlazados por ciertas sugerencias de casualidad y por algunas líneas de diálogo".



Estos cuatro acontecimientos humanos introducen rasgos narrativos: una mujer entra en el apartamento y da instrucciones a dos hombres para que coloquen un estante de libros en la pared de la izquierda. Poco después entran dos mujeres, una de ellas cierra una ventana, amortiguando así el sonido que viene de la calle, la otra enciende la radio y se escucha un fragmento de una canción de los Beatles, después la apaga y ambas mujeres salen del apartamento. Cuando la cámara ha recorrido la mitad del espacio diagonal del apartamento se escuchan sonidos de cristales rotos, pasos por la escalera y una puerta forzada, entonces un hombre (Hollis Frampton) entra tambaleándose y se desploma en el suelo. Poco después entra una mujer y llama para informar que el hombre está aparentemente muerto.



Incluso durante estos momentos "narrativos" el **movimiento del zoom es independiente** de lo que acontece en el espacio, la **parpadeante cámara-ojo** continúa recta hacia delante, hacia la profundidad del espacio, **traspasando todas las laminas del tiempo, no prestando ninguna atención a la "acción"** sólo continúa adelante hacia su lugar de descanso final dentro del espacio de representación de una fotografía que Snow había tomado del océano. **Los "personajes" y la narración no respaldan esa relación cámara/espectador, sino que establecen líneas paralelas, los "eventos" perceptuales y abstractos están en el mismo nivel que los eventos narrativos. Snow usa la noción "una cosa conduce a otra" para llegar a una nueva estructura del film, que modifica el tradicional sentido del montaje, rompiendo la línea narrativa en los huecos profundos de espacio y tiempo.**

El avance del zoom hacia la pared opuesta no es uniforme sino que presenta **pequeños saltos**, porque no se trata de una grabación continua, sino que la película está **montada uniendo breves fragmentos rodados a diferentes horas del día**, se diferencian con claridad dos durante el día y dos en la noche, estos fragmentos **se unen manteniendo la continuidad del avance de la lente**. Cada plano tiene una **tonalidad diferente: rojo amarillo, marrón o naranja**, en algunas de estas tomas se ve claramente como el filtro se introduce ante el objetivo y va cubriendo la imagen. También hay **superposiciones de planos** algo distantes en el tiempo, y **repeticiones**, sobre todo al final.



Robert Venturi

El concepto de aplique en el espacio interior

Lo que empezó por ser una búsqueda de un máximo efecto con los mínimos medios se termina transformando en una caída en la trivialidad y el decorativismo.

Tomando como modelo los papeles pintado de **Morris**, aplicará **diseños a objetos y espacios tratándolos epidérmicamente**.

Considerará que lo que caracteriza cada edificio es el vestuario, **la ornamentación, el tratamiento. La estructura interior que lo constituye es entonces meramente un hecho constructivo y funcional**.

Influencias de su obra

- Kahn, con quien estudio' en Yale, por su conexión con el pasado reformulada por Venturi con cierta ironía
- Le Corbusier al cual hace referencia en su Casa Vanna, por su manera sutil de transgredir
- Alvar Aalto y Van Eyck, por su defensa de las culturas primitivas
- El estilo barroco y cualquier estilo ecléctico por su articulación de los elementos en formas "ambiguas"
- El pop-art su contemporáneo, por sus paradojas, su cotidianidad, descontextualización, resignificación y trivialidad (en un sentido de vitalidad y variedad)

Critica arduamente a Wright, y en especial a Mies por su reduccionismo, parafraseando su lema en "**Less is a bore**".

Su "**Complejidad y contradicción en la arquitectura**" de 1966 fue la obra que mejor expreso' sus teorías del diseño y fundamento' la obra en análisis. En ella:

- Se declara **en contra de movimiento moderno** porque pretende solo buscar novedad
- **Rechaza** el uso de un **único sistema lógico y estético** para mostrar la forma
- Se hace portavoz del cambio de los 60's y se declara **posmoderno**
- Se refiere a la complejidad como un **conflicto entre elementos** que componen la unidad
- Valora la **tradicción histórica** y reconoce sus influencias
- Valora la **riqueza de significado** en contra del funcionalismo que conducía a la desolación y agotamiento del usuario

- Se inspira en la **sociedad de consumo americana**, incompatible con el racionalismo
- Describe la arquitectura como un **fenómeno perceptivo**, un **juego de formas** que envía **mensajes a los sentidos**

Casa Vanna Venturi, Chestnut Hill, Filadelfia, EEUU (1962)

El diseño de la esta casa fue un encargo de la madre, en esa época viuda, del mismo Venturi. La comitente, una mujer muy trabajadora, apasionada de literatura, historia, filosofía, arte y arquitectura vivía de pocos recursos y en esta obra dejó total libertad a las ideas del hijo.

Aun siendo una de sus primeras obras, es **compleja y contradictoria** tanto en sus aspectos formales como funcionales y pronto vino a ser una plataforma desde la cual Venturi alcanzó un reconocimiento internacional. En general la Casa Venturi fue **una composición de elementos rectangulares, curvilíneos, diagonales yuxtapuestos** para lograr complejidad y contradicción. Se considera aun hoy un emblema del **aspecto lúdico y transgresor** del Posmodernismo.

La **idea** fue utilizar **recursos posmodernos** como el **collage, la cita y la ironía** en la arquitectura exterior y el diseño interior.

La casa se caracterizo' por:

- Una apariencia unitaria, sencilla y simétrica como es la "silueta" de un modelo popularmente aceptado en Norte América
- Unas alteraciones geométricas y unos recorridos insólitos en el interior
- Espacio total muy reducido pero con ambientes interiores de gran escala
- Materiales convencionales: mampostería de ladrillo revocado (interior y exterior), cubierta de chapa y entrepisos de enlustrados de madera.
- El diseño de iluminación se basa en luz no puntual, para crear un clima genérico no jerarquizado (la idea de estar en ningún sitio en particular).

Diseño y distribución de los espacios funcionales

- Acceso: difícil de identificar. Se asemeja a un típico porche pero la entrada se encuentra lateralmente
- Planta baja: tiene un vestíbulo, estar, comedor, cocina, dos dormitorios y baño
- Planta alta: estudio, toilette, lugares de guardado

Citas y collage en el espacio interior

- Chimenea de Frank Lloyd Wright (Fawcett House) que articula toda la distribución interior



[LXXVII]

Ironía

- Ventanas: algunas aparecen convencionales y no solo como “huecos” como dictaba el movimiento moderno. Se ubican en base a la función del espacio interior.
- Chimenea interior: hueca y fuera de proporción y escala
- Escalera: en una angulación extraña, su parte inferior sirve de asiento mientras que su parte superior no llega a ningún lado. No cumple su función establecida sino que solo sirve para guardar objetos o alcanzar la ventana muy alta para su limpieza



[LXXVIII]

- Decoración y ornamentación: aplicada al carácter clásico (por ej. El Arco no estructural con molduras del acceso) en contraste con elementos eclécticos (ventana del dormitorio). Además este tipo de ventana alude a la termal romana.



- Mobiliario: ecléctico y de valor afectivo. Hay cierta despreocupación por el diseño de este, así como del diseño de iluminación, improvisado



- Circulación: mínima, con un espacio de transito muy incomodo y reducido



Contexto: desde la posmodernidad hasta la contemporaneidad

El factor que determina el pasaje desde la posmodernidad a la época contemporánea es sin duda el incremento del comercio mundial, cuyos comienzos se observan en la segunda mitad del 1900.

Las causas que llevaron a este incremento fueron:

- La búsqueda de mercados mas amplios una vez explotado el interno de cada país
- La practica del liberalismo económico en lugar del proteccionismo
- La formación del capital industrial
- El uso de nuevas formas de subordinación de los países subdesarrollados
- Las crisis de sobreproducción

Lo que se considera como una segunda revolución industrial con la formación de nuevas potencias económicas como Alemania y EEUU se vuelve un fenómeno sumamente complejo llamado Mundialización o Globalización.

Las características principales de la Globalización son:

- La afirmación de un mercado mundial sin barreras
- La revolución telemática

Ambos elementos tienen un vínculo muy fuerte entre si en cuanto dependen de la relación entre la evolución del sector informático y la reorganización de la economía. El resultado de esta unión es lo que se define Net Economy, o sea un sistema en donde la disponibilidad de datos en tiempo real y la capacidad de difusión de las comunicaciones e intercambios sin límites geográficos son las bases para el éxito de cualquier estrategia.

Este sistema pone en evidencia un cambio de paradigma entre el viejo sistema económico, basado en alcanzar niveles siempre mas elevados de ganancia y el actual, de mas complejidad que esta' enfocado sobre la capacidad de comprender las tendencias sociales.

Culturalmente, las nuevas elites no poseen un conjunto de saberes como sucedía en el posmodernismo, sino que tienen solo capacidad de interceptar la novedad y el fenómeno.

Cada realidad social es un espacio en si, pero esta' comprendido en otro y así sucesivamente. Entre todos hay relaciones de dependencias. La única manera de encontrar cierta autonomía lleva

a cerrarse en la propia extensión territorial, por lo que no hay manera de desconectarse de este universo uniforme en donde economía, sociedad, espacios están saldados entre si.

De esta unión se hace evidente la pérdida de los límites y las diferentes dimensiones de economía, información, ecología, técnica, etc. El espacio, tan diversificado y múltiple del posmodernismo coincide ahora con algo a escala universal.

Así como la economía se vuelve global, también la sociedad asume ese rasgo porque la globalización envuelve la experiencia humana en su totalidad. En este ámbito, el humano, se observan disparidades: al tener un carácter transnacional, se privilegian áreas del mundo como EEUU, Europa occidental y Asia Oriental, en donde viven los mas acaudalados. Estos países proveen formación técnica de excelencia y puede adquirir los bienes más valiosos. El resto del mundo a su vez se divide en dos: los estados tecnológicamente desarrollados que pueden garantizar a las multinacionales la instalación de fabricas en donde exportar su producción; y los que están poco desarrollados y quedan emarginados de los procesos económicos y sociales.

Las desigualdades sociales debido a la repartición de la riqueza llevan a una disminución de la calidad de vida a la que se trata de remediar con una toma de conciencia mucho más fuerte que la de décadas anteriores.



Dogmatismo

Origen del nombre y definición

La palabra "dogma", de origen griego, significa "doctrina fijada".

El dogmatismo, opuesto al escepticismo, es una de las primeras escuelas filosóficas que considera **a la razón humana capaz de conocer la verdad, siempre que se sujete a métodos y orden en la investigación, dando por supuestas la posibilidad y la realidad del contacto entre el sujeto y el objeto.**

Origen de la escuela dogmática

El uso filosófico del término "dogmático" deriva de la escuela del escepticismo. Los escépticos diferenciaban entre los filósofos "dogmáticos" quienes expresaban opiniones definidas sobre cualquier tema, a los filósofos escépticos mismos quienes declaraban no tener ninguna certeza y no poder expresar ningún juicio.

Dogma contra Epoché'

También Platon diferencio' estas actitudes entre "**dogma**", entendido como creencia, y "**epoché**", entendido como renuncia a expresar cualquier opinión.

Sucesivamente el termino siguió' siendo usado en ámbito cristiano para indicar las decisiones tomadas por las autoridades eclesiásticas y en particular, en la doctrina católica, indicaba la verdad contenidas en la Sagrada Escritura.

Desde la edad Moderna hasta la edad contemporánea

Con Kant, el término tuvo un significado específico: para el filósofo alemán el dogma consiste en la convicción de poder progresar en la metafísica sin haber individuado previamente los límites dentro de los cuales la razón puede producir un saber válido.

Esta actitud de **acrítica confianza en la razón** estaba confirmado según Kant por el "dogma común", que permite "*razonar superficialmente sobre cosas que no se comprenden y de las cuales nadie podrá' jamás comprender*" (*Critica de la razón pura*, prefaz).

Según los filósofos Fichte y Hegel, el dogma tiene otros significados. Según Fichte, coincide con una actitud gnoseológica (“del conocimiento”) que procede del Realismo, en donde **la representación es producida por el mundo exterior y no por el “Yo” interior.**

Según Hegel, el dogma es la incapacidad de entender la estructura dialéctica de la realidad: un dogmático es aquel quien frente a dos afirmaciones opuestas, opina que de ser verdadera una, la otra es necesariamente falsa.

Ambas posturas se retoman de la de Husserl según el cual, la actitud dogmática vuelve atrás en el tiempo, coincidiendo con las **filosofías de las ciencias empíricas** (Tales, Anaxímenes, Pitágoras, Heráclito y Parménides) que abandonan cualquier escepticismo con sus Filosofías de la Naturaleza y encuentran en ellas los datos cognoscitivos.

Dogma 95

Dogma 95 es una corriente cinematográfica que parte de la iniciativa del director danés Lars Von Trier, acompañado por Soren Kragh Jacobsen, Thomas Vitenberg y Kristian Levring para ofrecer una alternativa al modo de hacer cine que se conocía hasta entonces. Su intención era **manifestarse en contra de los artificios** que se utilizan en la industria cinematográfica en su modo de realizar un film, para rescatar los **conceptos esenciales de una película**:

- **La pureza de la interpretación de los actores, economía en las imágenes, realismo en la iluminación.**
- **Nueva manera de realización: cámaras sin trípodes en todo momento y una edición lineal que siguiera un orden cronológico de la historia, que emulara la vida real.**

Para sentar las bases de estas ideas, los cuatro directores daneses elaboraron un **Decálogo** con unas **normas rígidas de obligado cumplimiento** para aquellos que quisieran rodar una película Dogma.

Manifiesto Dogma

1. El rodaje debe hacerse siempre en localizaciones, nada de decorados. Los inconvenientes de esta norma: si la acción ocurre a veces en interiores es necesario incorporar la luz natural del día (persianas abiertas, rodaje matinal) y una luz encendida para que el color de la imagen estuviese lo más atractivo posible dentro de las posibilidades.

2. El sonido nunca debe ser producido aparte de las imágenes o viceversa. La música no debe ser usada salvo que se oiga dentro de la escena mientras se está rodando, como el sonido de la radio, el directo de un concierto. Esto obliga a que el dogma arriesgue poco en exteriores, y si lo hace, siempre serán en exteriores lejanos a la ciudad y con ruido ambiental. Sí está permitido un micrófono con brazo, y que se coloque cerca de los personajes para registrar la voz. Pero incluso si este se ve en la imagen, no se puede disimular o salvar con ningún artificio puesto que pertenece al momento, al instante en el que fue grabado. Esta norma es una de las primeras que cambia el sentido de la realización en el rodaje y mucho más en la postproducción de un film. Todo es tal cual ocurre y se registra.

3. La cámara debe ser portada al hombro. Cualquier movimiento o inmovilidad con la mano es permitida. No están permitidos los trípodes ni los brazos que permitan travellings, ni dollys ni cualquier mecanismo que no permita llevar la cámara al hombro o con la mano. Este precepto

quizás haya obligado a la mayoría de los directores de este movimiento a rodar con cámaras digitales, mucho más manejables que una de 35 mm al hombro.

Cambia el concepto de cine clásico para abrir otro concepto de cine: todo lo que se ve es por la inestabilidad de la mirada.

4. La película debe ser en color. El empleo de iluminación especial no es aceptable. Si hay una luz demasiado baja, la escena debe cortarse, o bien, añadirse un foco a la cámara, pero ha de ser simple, por que algo muy sofisticado estaría fuera de la norma. Así, imágenes quemadas, o con luz bajísima son dos de las marcas de fábrica de dogma 95, además de ese grano tan característico. El hecho de que la norma obligue a que la película sea en color, se debe a un hecho práctico y lógico: las cámaras actuales son todas en color.

5. Filtros y trucajes ópticos están prohibidos por que se aleja de esa realidad que se pretende plasmar.

6. El filme no debe contener acciones superficiales: en teoría no están permitidas todas aquellas escenas que no sean reales; ni una pelea que no sea pelea real, ni armas, ni asesinatos.

7. La ruptura de la linealidad temporal y geográfica está también prohibida: no se permiten flash back por que la acción ocurre aquí y ahora. Debería emplearse siempre el plano secuencia porque es el único que permite mostrar acciones simultáneas.

8. Las películas de género no son aceptables: todas las películas tienen unas normas explícitas e implícitas tanto en su realización, producción como en la elaboración de guiones y post producción según el género al que pertenezcan. Es inevitable que una película tenga género desde el punto y hora que tiene una rutina de trabajo, y lo mismo ocurre para las películas dogma que rescata elementos del **drama**.

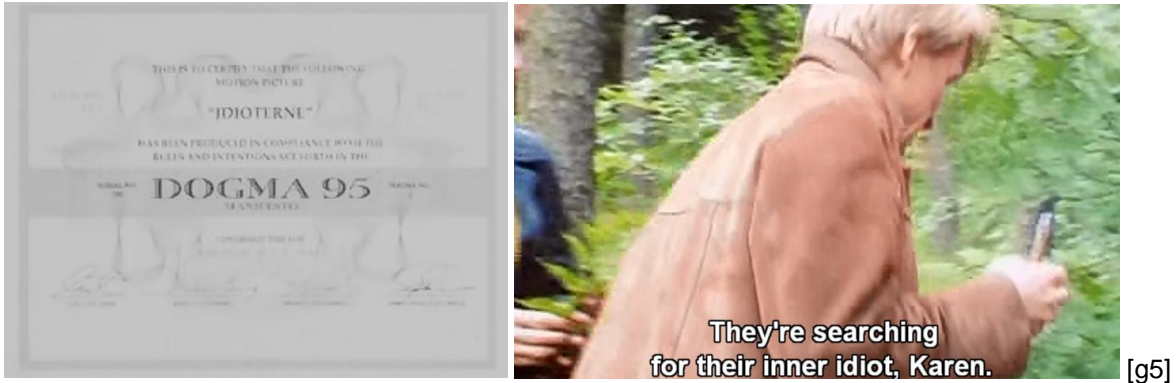
9. El formato de la película debe ser 35 mm: esta norma es un signo por volver a la pureza del cine, a la imagen en 35 mm. Pero se ha demostrado técnicamente que es imposible seguir esta norma si se quiere cumplir también con la norma de filmar con la cámara al hombro.

10. El director no debe estar acreditado. El nombre del director no puede aparecer en los créditos, por que el dogma está en contra de la concepción de una película como creación individual.

En el Manifiesto del Decálogo reza: *“¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga*

de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas”

La intención de Von Trier y sus “secuaces” era mostrar la verdad que esconde tras el hecho cinematográfico con este conjunto de normas, que, paradójicamente ni el mismo Lars cumple en la elaboración de sus películas desde el punto y hora que graba con una cámara digital “Idioterne”, su primera película dogma.



Estos cuatro directores se pusieron en marcha dándolo a conocer, comprometiéndose, cada uno de ellos, a producir una película bajo estas normas que pudieran servir por una parte, como ejemplo a todos aquellos que se quisieran unir a este movimiento. Y por otra, utilizar esas películas para hacer llegar a la gran masa la base de su pensamiento, el producto de su manifestación en contra de la industria. Von Trier se encargó del marketing, de ir gritando a los cuatro vientos que el **“renacimiento del cine había llegado”**. Se puso a la entrada del cine con unos panfletos rojos en el que estaba descrito el Decálogo y el porqué de la nueva manifestación dogma 95 y el resto de sus compañeros se dedicaron a pensar en sus proyectos personales. Como resultado fue Mifune, por Soren Gragh Jacobsen, The King is Alive, de Kristian Levring , Celebración, de Thomas Vitenberg e Idioterne, la película de Von Trier.



A partir de ahí se estipuló que toda aquella película que pretendiese hacerse bajo este estigma, debiera pasar unos **“controles de calidad”** que así lo certificasen. Estos “controles” se refieren al visionado por parte de los cuatro directores dogma de las propuestas cinematográficas que les van llegando y estos, con el Decálogo en mano, tienen que **certificar su autenticidad** o no. El aprobado lo certifica un diploma que se le da al equipo de la película por haber cumplido todas estas normas.

La importancia del instante y la realidad: el aquí y ahora

Los “Dogmáticos” piensan que hay que darle más importancia al instante en que se realiza la película que a la planificación de la misma. Atendiendo a este principio, hay que deducir que no creen en las tomas falsas, y que la primera toma rodada ha de ser “la buena” por qué pertenece al instante.

El Dogma como nueva aportación al cine

Hacia más de 30 años que el cine no decía nada nuevo, en que los elementos de sorpresa venían de la mano de los artificios visuales. A pesar de que el Cine dogma pretende ser un acercamiento a lo real desde el cine, ya había otros directores en la década de los 60 y 70 que lo habían pretendido al traer a la Industria historias de antihéroes que no siempre tenían un final feliz, y en algunos casos con fragmentos de esa estética visual que nos propone dogma: cámara en mano para simular el ojo humano y luces naturales para emular la realidad. Pero sólo Lars Von Trier y sus “secuaces” se atrevieron a **teorizar** sobre ellos y **elaborar la norma para regularizar el uso práctico** de esta nueva forma de realización que proponían.

Ponen de moda **la historia por encima de la acción y los artificios** por lo cual queda “desatendida” esa gran cuota de espectadores que se decanta por los relatos de entretenimiento.

El arte en el cine

Para los “dogmáticos” su cine no ha de ser concebido como una obra artística individual que se de a conocer por la fama del autor, ha de estar excluido todo gusto personal.

Democratización del arte

Si algo ha aportado el dogma al cine es la posibilidad de creer que también se pueden realizar películas en digital. Esto ha llevado consigo que cualquier persona aficionada pueda hacer cine, y

ha desterrado la idea de que para hacer cine hacen faltan grandes presupuestos para su producción.

Esto hace temblar a los especialistas; por una parte está el elemento positivo de que cualquier cineasta sin recursos pueda expresarse pero por otra parte está, la ausencia, quizás, de ese grado de especialización que requiere una película con un mínimo de calidad.

Aspectos controversiales

Dogma tiene unos buenos ejemplos de buen cine, pero en la mayoría de ocasiones la etiqueta “dogma” ha servido para justificar producciones con **argumentos underground, de bajo presupuesto y con una estética punk y desordenada.**



[g7]

No es una idea descabellada pensar que dogma 95 pudo ser concebido como instrumento de marketing para promocionar un tipo de películas que no son comerciales no taquilleras. El hecho de que una película sea reconocida como dogma le da la llave para entrar a una cartelera reservada sólo para las grandes producciones, le da el prestigio de pertenecer a este “movimiento transgresor” y vanguardista, y con mucho, podrá ser incluidos en la sección de los grandes festivales europeos por el simple hecho de pertenecer a ese reducido grupo de intelectuales que piensa en maneras alternativas de hacer eso del cine.

Entre todos los movimientos cinematográficos contemporáneos, el que esta' mas cercano a nosotros en el tiempo es dogma 95, El objetivo de los dogmáticos era volver a la pureza del cine en

cuanto a recursos como interpretación y realización mediante un decálogo que se tenía que cumplir estrictamente. Estas normas implicaban una visión del contenido fílmico que emulara y fuera el mismo, la **vida real en sus etapas cronológicas**.

“Elephant”, Gus Van Sant (2003)

Aspectos de composición/función

- **Movimiento de cámara**

Esta obra representa la realidad mediante el **uso del documental**, por eso los movimientos de cámara son propios del **rodaje espontáneo e hiperrealista**. Sin embargo, en el **despojo** y la **frialidad** de los encuadres hay también un estudio de la fotografía que otorga un **lirismo trágico** a cada uno.

- **Paneos horizontales y voces en off**

El deambular sin vida de los personajes está comentado en **continuos planos secuencias y paneos horizontales** a medida de que se desplazan: sutilmente se deja entender que la **visión lateral** acompaña a los “**estereotipos**” de la sociedad que se sienten integrados en el contexto, mientras que el uso del **Dolly-back** se nota más en los sujetos “**emarginados**” y con problemas para relacionarse.



Así mismo, es constante el sentimiento de “**des-realización**” y de **aislamiento** en cuanto se escuchan las **voces en off** sin tener idea de quienes sean.

- **Ruptura de la regla del plano abstracto**

Un plano abstracto presenta elementos no reconocibles en cuanto no literales, mientras que la trasgresión a esta regla sería la inserción de planos con **elementos reconocibles**, que a la vez sean fuertemente **evocativos de algo abstracto**. Por ejemplo, el cielo límpido pero siniestro sobre Xenia, o mientras se ejecuta “El Claro de Luna” de Beethoven indican el acercarse de problemas y de pensamientos malvados.



- **Flashbacks / cámara lenta/ cambios de perspectivas**

Temporalmente, la estructura de la película es **discontinua**, saltando adelante y atrás sin previo aviso. No obstante no es caótica. Van Sant hace gala de mucha planificación, como se puede apreciar por el hecho de que toda la cinta está rodada con **una sola cámara** mostrando **planos medios** pero aun así hay escenas que se repiten desde **diferentes puntos de vista**.

Al seguir un personaje en su cotidianidad cambia la **orientación de la cámara** y se exponen los eventos hasta su intervención.



En medio de los saltos temporales y los cambios prospectivos hay escenas en **cámara lenta** que congelan instantes en el tiempo, dando al espacio un **sentido compositivo plástico**.



Referencialidad a estilos

- **Minimalismo**

“Elephant se tenía que rodar en un instituto de verdad. El productor pudo conseguir el permiso para rodar en un instituto recientemente decomisado del norte de Portland. El mobiliario estaba prácticamente intacto. “Así que estábamos pensando en cosas que tuvieran un buen aspecto pero sin que fueran demasiado pensadas o trabajadas. Utilizamos mucha luz natural o cualquier tipo de luz que encontráramos por allí, e intentamos encontrar la belleza de todo aquello.” (Danny Wolf, productor)

El espacio cinematográfico resulta ser sumamente **despojado y sencillo** en sí, **regular y casi siempre monocromático**. La **ausencia** completa de tareas **escenográficas, decorados**, y por lo general **metáfora espacial** hace que los interiores se puedan entender como minimalistas.



Aspectos sensibles (cromatismo e iluminación)

- **Cromatismo**

A pesar del monocromatismo y la voluntad de tener luz natural, algunos planos de la obra se caracterizan por ciertas tonalidades de azul en sus variantes eléctrico y marino, naranja y blanco.



Estas confieren sensaciones diversas según quienes este siguiendo la cámara.

Una vez mas, la **intensidad de la luz y el color se fusiona con el sonido y la música** o más bien con el **silencio**, una constante de esta obra.

Aspectos técnicos/ materialidad

- **Narración por fragmentos**

La obra tiene una **estructura capitular, con intertítulos** donde se nos presenta a personajes que acompañamos durante un rato, vuelven a desaparecer o son bautizados para morir de inmediato.



Cada plano no existe sino como compañero fluido de otros planos, como eslabón perfectamente incrustado en un todo.

La elección de un **guion abierto a ensayo y rodaje** hizo que los **actores no profesionales** fueran a llenar los huecos y los diálogos con sus reacciones más libres, adueñándose del espacio de una forma tan personalizada que se hizo necesario estructurar el relato con **superposición de tiempo y espacio**.

- **Fotografía**

Esta' constituida por **larguísimos planos sin corte** en los que sus personajes caminan sin cesar o la cámara se detiene y examina, siempre con **gran profundidad de campo**. El sentido visual de Van Sant hace el resto y el poema **reinventa el suspense y la secuencia**, retomando el cine de visionarios como **D. Lynch**.



- **Blur / depth of field**

La profundidad de campo que en realidad muestra un **ambiente repetitivo, llano y claustrofóbico** sorprende al ser a veces muy nítida y a veces muy borrosa, lo que añade más **inestabilidad**.



Al emplear **contraluz, destellos y desenfoque** el director sumerge el observador en **un contexto extraño y difícil de entender** intuitivamente.



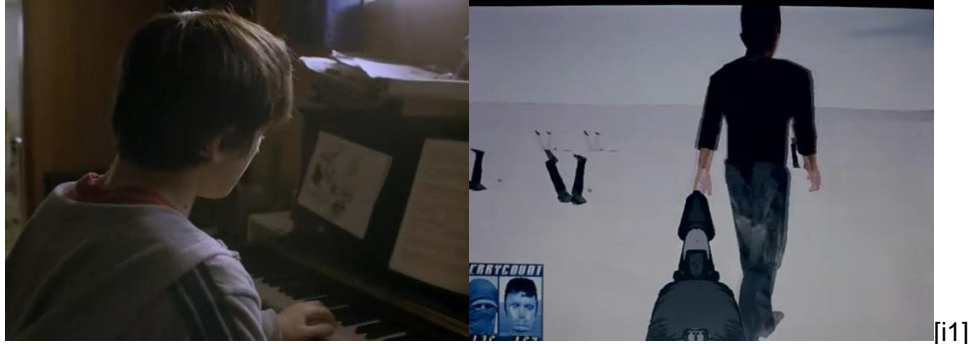
Todo lo que en **apariciencia es normal** y de dominio para el hombre, se vuelve inseguro y siniestro. **La visión parcial y la fragmentación** misma de la obra están completamente en línea con estas motivaciones.

Capas de sonidos

- **Música clásica**

El diseño de sonido de la película, de Leslie Shatz, es de una gran sutileza. La música se utiliza poco. Hay algunas escenas en las que aparecen "Para Elisa" y algunas sinfonías de piano de Beethoven (Claro de luna). Es un elemento más introducido por un estudiante, en este caso Alex Frost. Van Sant recuerda, "*Alex estaba en el piano y empezó a tocar. Íbamos a rodar la escena de su dormitorio al día siguiente así que dije, "deberíamos poner un piano."* Lo hicimos y rodamos una

escena en la que Alex tocaba y eso nos sugirió el hecho de utilizar la música en otras partes de la película.”



- **Música concreta**

La mayor parte del diseño de sonido de la película consiste en **musique concrète**, una **música electrónica** de finales de los años 40 basada en **sonidos naturales** en lugar de instrumentos convencionales. Wolf observa, *“No es algo tradicional. Es simplemente como la película, deshacerse de lo artificial; no le estás diciendo a la gente a través de la música o el sonido lo que tienen que sentir o pensar.”*

- **Música orgánica**

Wolf dice que Van Sant hizo una aproximación minimizada en el montaje de la película. *“Gus no utiliza técnicas para decirle a la audiencia donde hay que mirar o qué hay que sentir. Gus tiene la suficiente confianza para no cortar, para no poner ruidos en las escenas silenciosas. Así que la película tiene partes en las que es **muy realista** pero por otro lado es **muy etérea**.”*

Aspectos semánticos

- **Metáfora en el título**

El nombre de esta obra es un **indicio** más que una revelación, solo es posible entenderlo a través de un conocimiento previo.

Las hipótesis mas valoradas son las del refrán anglosajón que asocia la imponente figura del elefante en una habitación como algo imposible de ignorar.

La otra se refiere a una fabula oriental antigua en donde cinco ciegos tratan de describir al animal en frente de ellos: utilizando los sentidos dieron una versión diferente cada uno, incapaces de dar una definición total y verdadera de la realidad. Esta **fragmentación** es la que se hace portadora del **recurso expresivo fílmico**, y posiblemente sea la **esencia del relato** mismo. De toda manera, **la película es una parábola de la fragilidad humana en un contexto cotidiano, la pérdida de la inocencia de los jóvenes y la ruina moral de una sociedad entera.**

Al contrario del enfoque de otro director, Michael Moore quien aborda el mismo hecho real (la masacre de Columbine, Colorado) desde un punto de vista de denuncia y escandalo, metiendo en resalto los errores, denunciando los culpables y solidarizando con las victimas, Van Sant prefiere **describir asépticamente** la tragedia en la manera **mas real y sencilla** posible, **sin hundir en la retorica o la conmiseración**

"No hemos intentado dar una explicación, un sentido, a la violencia del hecho, sino que es el público el que debe preguntarse por qué cosas así pueden producirse. Mi aproximación a la historia intenta ser más poética que explicativa, sin imponer al espectador una orientación sobre lo que debe pensar"

Con estas palabras explica el **rol activo del espectador**, quien tiene la difícil tarea de procesar todo lo que ya conoce y vive y **reflexionar sobre las motivaciones y las causas**, liberándose del entorpecimiento provocado por el mismo mecanismo de la realidad.

Cada uno ve parcialidades de su mundo y en la indiferencia es capaz de ignorar hechos terribles hasta que se producen y provoquen impacto.

Por esta razón, la **acumulación de puntos de vistas diferentes** en la obra se hace necesario para describir los **estereotipos sociales** que se repiten a mayor escala en cualquier lugar y en cualquier época: la chica acomplejada, los profesores negligentes, los deportistas populares, las chicas bulímicas y superficiales, el chico con problemas familiares pero maduro, la pareja feliz y la pareja gótica, el fotógrafo, el grupo de ayuda, el cuerpo administrativo, el chico de color, y sobre todo, los inadaptados reprimidos y megalómanos. De todos estos personajes, el director es capaz de evidenciar su **característica más saliente**, a través de su **postura, gestos, apariencia, modo de hablar.**

Lo hace de una manera absolutamente normal **sin énfasis ni sobreactuación** tal como sucedería en la vida real, corriente de cada uno. La normalidad misma es la genera esta división y clasificación en un mecanismo perverso en que cada uno tiene que respetar su **rol** predefinido.

Al margen de la tragedia injustificable bajo ningún criterio, el director deja una gran reflexión:

“¿Quiénes son los monstruos? Los que en un acto de cobardía y transgresión matan a sus compañeros, o ¿son los mismos integrantes de lo que se llama “normalidad” los verdaderos culpables? ¿Los que por devoción a sus roles se sienten en derecho de maltratar psicológicamente a los que no caben en su definición? ¿A caso todos ellos no están muertos ya? ¿No los mato’ su misma sociedad, en el espíritu?”

Son todas preguntas difíciles de responder, que emergen de la **sensación inicial de indiferencia** dejada en el espectador que pronto deja lugar a la de **vacío y angustia existencial**.



[i2]

En *diseño interior* no hay nada parecido al dogma porque además sus películas suelen rodarse en exteriores pero se pueden considerar estos puntos para meterlos en relación:

- **Las ambientaciones se sitúan en una realidad difícil y poco atractiva, a veces de marginación social**
- **Las ambientaciones se encuentran aisladas del contexto urbano y son un refugio para los protagonistas**
- **En las ambientaciones se usa el reciclaje de lo que ya estaba presente**
- **Se pueden armar y desarmar localizaciones incorporando elementos locales (sin caer en lo vernáculo ni en el artificio de la decoración)**
- **En algunas películas dogma se ven construcciones con materiales precarios / prefabricados**
- **El uso de la luz natural es siempre muy peculiar en dogma, a veces la luz es la que define el carácter de una situación o personaje. Cuando hay sonido suele ser natural también o suele verse la fuente de transmisión**
- **La relación exterior – interior de las ambientaciones es fundamental para entender el modo de vida de un personaje**
- **A veces el minimalismo de los ambientes se utiliza para expresar frialdad y desapego**

Consideramos entonces, cuatro casos emblemáticos de diseñadores de interiores contemporáneos que pueden asociarse a los puntos arriba, y que además definen cuatro enfoques diferentes vistos en las ambientaciones y temáticas dogma.

Enfoque 1. Minimalismo

Lo encontramos en la estética (composición y música) de la maravillosa “**Elephant**” de Gus Van Sant, obra basada en los trágicos eventos de Columbine.



[13]

Reforma interior de bajo costo, María Castelló Martínez, Ibiza, España (2011)

La intervención consiste en un cambio estilístico: el espacio original de los años 70, de estilo racionalista, se encontraba dividido en todas las áreas funcionales y además presentaba materiales y acabados heterogéneos. Con esta propuesta se diseña un espacio coherente y homogéneo en cuanto a materialidad que permite diversos usos de un área.



[LXXXIV]

Se elige una paleta casi monocromática para aprovechar al máximo la reflexión de la luz natural y la luz artificial esta' integrada en el diseño del equipamiento mismo y de los paneles divisorios. Las piezas de equipamiento, algunas recicladas, son las necesarias para cumplir cada función del espacio, y su organización es controlada y precisa. No hay elementos superfluos, accesorios o decorativos.

Lo que se busca a través de esta remodelación es mantener una idea de sencillez, pureza, pulcritud adecuándose a un budget limitado.



[LXXXV]

En el Minimalismo no hay ninguna retorica o metáfora oculta. Hay un sistema de proporciones, un uso de materiales, colores y luz que generan un clima ascético.



[LXXXVI]

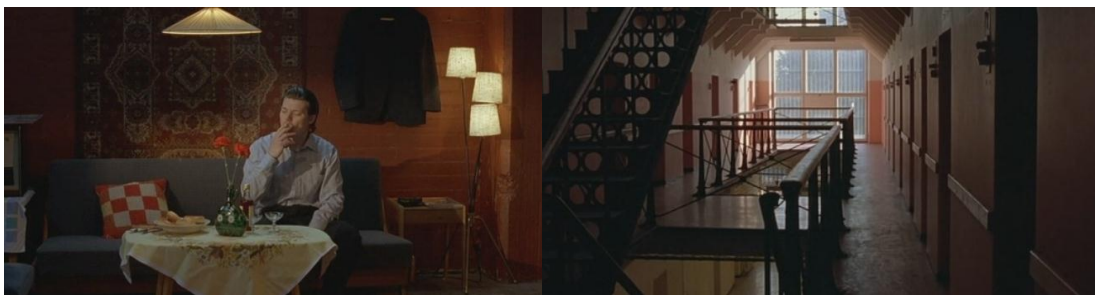
Al ser independiente del contexto y del usuario, este estilo se puede percibe como estéril y deshumanizante. Por eso en la obra “Elephant” se recurre a ello para presentar la alienación del individuo en una sociedad de consumo indiferente y estereotipada.



[LXXXVII]

Enfoque 2. Regionalismo

Lo encontramos en el clima de algunos interiores de “**Luces al atardecer**” del finlandés Aki Kaurismaki (2006) y también en la ética genuina casi naive e integridad moral del personaje principal.



[i4]

Studio Appartamento, Archiplan AL, Mantova, Italia (2012)

El diseño interior de esta vivienda-studio tiene como concepto la idea de explorar la **sensualidad y la imperfección** de los materiales al natural, manteniendo a la vez cierto **equilibrio** en la forma y composición de cada elemento.

La **hapticidad** o tactilidad es la **expresión más esencial y honesta** del material. Es un recurso usado para enriquecer la experiencia espacial, así como lo defendía Juhani Pallasmaa.



[LXXXVIII]

Al igual que en la escuela nórdica, el diseño de esta obra se basa en unos pocos elementos: el **tratamiento artesanal de los materiales, el aprovechamiento de la luz natural, los efectos realistas de la luz artificial y la evocación de lo orgánico por su paleta cromática.**

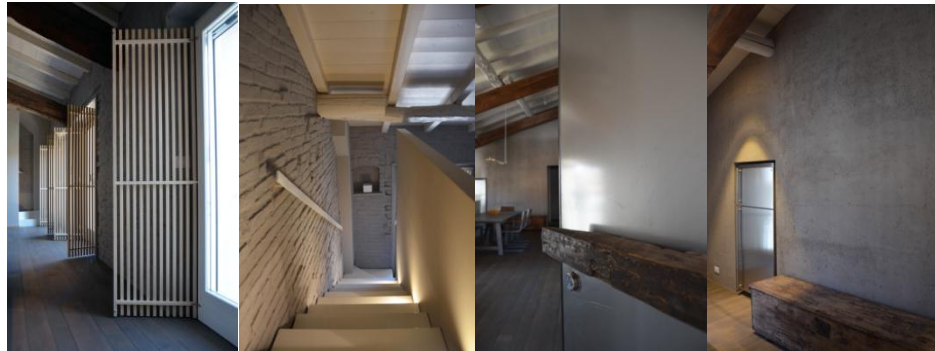


[LXXXIX]



[XC]

Como por Alvar Aalto y Juhani Pallasmaa, el diseño del equipamiento y de los elementos estructurales **es controlado en su geometría** que **reformula soluciones tradicionales con un lenguaje contemporáneo**.



[XCI]

Como en las ambientaciones y la atmosfera de la obra de cine, este espacio diseñado transmite **privacidad** y tiene un **aire nostálgico**, así como el personaje de Kostinen que defiende los valores morales del pasado libre de la corrupción de la sociedad de masa, aun **sin crear conflictos** con esa realidad.



[XCII]

Enfoque 3. Regionalismo, Minimalismo y reciclaje

Encontramos estos tres caracteres en la obra “**Elsker dig fur evigt**” de Susanne Bier.



Villa P, Architektonicke Studio Atrium, Zápád, Eslovaquia (2011)

El elemento que organiza el espacio interior de esta mansión, es según los diseñadores, la **viga** de hierro que marca fuertemente la **unión entre los niveles**. Esta actúa como un **eje visual** vertical que en cine haría posible el **movimiento de cámara Tilt-up**.

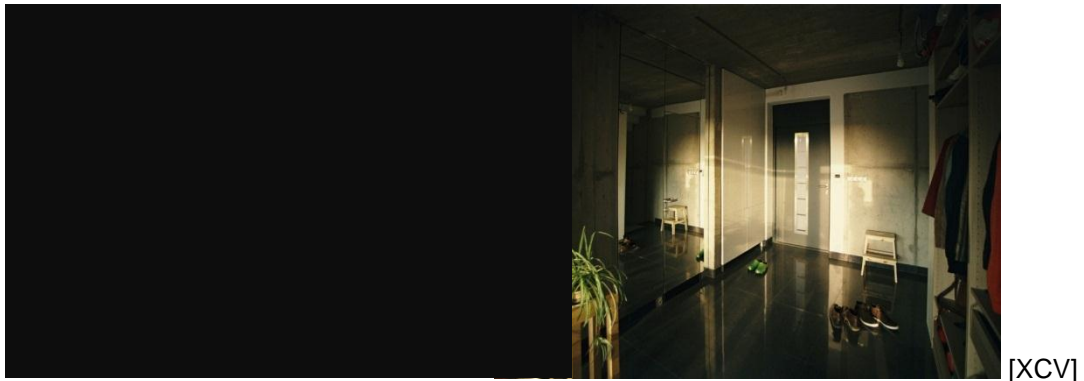


A su vez, la viga se ubica en la **proximidad del limite acristalado** y sin ser un obstaculo **divide simetricamente** la pared de fondo en dos partes. Refuerza entonces ese **limite horizontal** que tamiza de manera expresiva la **intensidad de luz**.



Es en la **regulación luminica y en el cromatismo** que se percibe un **enfoque regionalista**. La **luz natural** es **difusa, apacible y armoniosa**. La **luz artificial**, a través de artefactos sutiles y **filtros de colores** tiende a ser mas **efectista** como se podria apreciar en el **enfoque minimalista**.

Ambas se complementan y dejan lugar a la **sombra** del vestibulo de acceso, que siguiendo el **monocromatismo minimalista** se visualiza como un espacio **mas dramatico** que el area de estar.



Como en una **mezcla sustractiva**, la paleta cromática presenta **acromía y colores complementares** a los primarios, con **menor saturación**.



En la **composición geométrica purista y despojada** coexisten **signos**: el color elegido por las aberturas es **índice** de alguna función peculiar del espacio que comprende. Ese **recurso cromático** habla por si mismo sin necesidad de otros datos.



Se utilizan también **elementos de reciclaje en manera funcional**, como la malla de alambre en lugar de la baranda de la escalera. Este recurso de “**detournement**” iniciado en la vanguardia artística y retomado en el posmodernismo, es explotado en la época contemporánea como recurso de **diseño sustentable**, denotando cierta sensibilidad hacia la temática.

Enfoque 4. Sustentabilidad y emergencia social

Este enfoque es presentado en el retrato de la Patagonia mas rural y desolada en la que viven los protagonistas de la producción argentina “**Tiempos menos modernos**” (2011)



Centro de Formación Cassia Co-op, TYIN Tegnestue Architects Sumatra, Indonesia (2010)

Este proyecto del estudio TYIN, ganador del Global Award a la sustentabilidad 2012, se basa en adaptabilidad, flexibilidad y compromiso social y su idea de diseño parte de **la realidad local**: el centro de Formación se ubica en los cultivos de canela, la fuente de trabajo agrícola más grande del país. El estudio hace investigaciones acerca de los materiales disponibles en el entorno para que se puedan reciclar y así abaratar los costos. Hace participar activamente a los usuarios que expresan cuales son las necesidades de la comunidad y proveen además al estudio noruego, sus conocimientos y saberes.

A través de este proyecto se provee a los trabajadores un lugar de capacitación y aprendizaje que garantiza además una mejor **ética laboral** (pago adecuado, seguridad social, formación educativa).



La **metáfora** usada a través de los materiales (hormigón pesado y madera) es la de crear la **sensación de estar en un bosque de canela**, resguardados del sol pero aprovechando la **luz natural** multiplicada por las cercanías del lago.



El espacio interior protegido por una **estructura liviana y permeable de madera** esta' organizado para aprovechar la **ventilación natural**.



El uso casi exclusivo de troncos del árbol de canela además de conferir **delicadeza** al espacio, se vuelve funcional teniendo un **bajo costo de mantenimiento gracias al re-uso de los materiales** para este proyecto autogestionado.



La **textura** de las paredes en ladrillo, pisos de cantos y piedra natural, asientos de esterillas, carpinterías en madera y chapas **identifican el espacio en su entorno**, sin disfraces ni simulaciones.



[CIII]

Como en las películas Dogma, la consideración de la marginación y los estratos más humildes sirve para mostrar exigencias reales que en muchos casos pasan desapercibidos, el intento altruista de este diseño es proveer un espacio para usuarios-aprendices que se puedan mantener con sus medios.



[CIV]

Conclusiones

Retomando lo expresado en los objetivos las reflexiones que se desprenden de verificar la hipótesis con los casos son:

1. Toda realización cinematográfica y de diseño de interiores está inmersa en la cultura de una determinada sociedad por lo tanto representan su espacio y su tiempo.
2. Ambas disciplinas proyectuales buscan crear un clima. Esta creación puede tener distintas generaciones.
3. Una generación se alimenta de ideas conceptuales y estrategias de otras disciplinas (filosofía y arte)
4. Ambas disciplinas tienen el poder de crear nuevas posibilidades, para el usuario y el observador, de comprender la interrelación con la realidad física, mental y emocional. Lo que permite experimentar en el espacio proyectado nuevos usos y conductas, que trascienden lo tradicional y conocido.
5. Se verifica el correlato de posturas en los tres campos: filosófico, artístico-cinematográfico, y de diseño de interiores en las mismas circunstancias de tiempo y espacio. Muchas de ellas se reinterpretan y resignifican en la contemporaneidad.

Conclusión sobre el proceso de elaboración de la tesina

En el intercambio de ideas, en la comunicación de conceptos y en la innovación de técnicas se crean nuevas tramas de significantes, y con ellos, significados, interpretaciones, percepciones. Todos estos aspectos pueden influir de una manera distinta y positiva en el desarrollo y comportamiento del individuo y de una sociedad, permitiendo pensar cambios en el modo de proyectar, percibir y transformar el espacio para lograr una mejor calidad de vida.

Anexo

Notas o definiciones de los términos usados

Fragmento: el término designa un elemento fílmico como puede ser un plano. Pero por los formalistas, se utiliza para producir connotaciones opuestas a las de la palabra 'planos'.

El plano clásicamente está marcado por su origen (la toma), remite a un punto de vista y luego se monta con otros planos.

Por el contrario, el fragmento es siempre fragmento y es visto desde el sentido. Para Eisenstein el film es un sistema coherente de fragmentos parciales (color, sonido, tamaño de planos, contrastes etc.) que deben estar determinados para converger en el sentido del conjunto.

Esta estética del fragmento define a la obra como algo dominado y coherente, lo que se opone a la noción romántica del fragmento, que concibe la obra como acabada aunque constituida por fragmentos desconectados entre sí.

Montaje armónico o intelectual: en su tipología teórica del montaje, Serguei Eisenstein opone tres grandes tipos de construcción fílmica por medio del montaje: una formal, o 'rítmica' que pone en juego la sensación experimentada por el espectador; una tonal o 'armónica' orientada por un tema único con amplia resonancia; finalmente una construcción intelectual, en la que el cine se vuelve capaz de transmitir conceptos directamente. Con esta analogía musical, Eisenstein se preocupa de combinar el poder conceptual y el poder emocional de las imágenes en movimiento y su montaje.

Contrapunto orquestal: Expresión forjada por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov (1928), cuando el cine sonoro invade las pantallas occidentales. Estos tres cineastas se apoyan en el empleo expresivo del montaje y pregonan el principio de "no-coincidencia" entre la intervención de las imágenes y de los elementos sonoros: "solo el uso del sonido a manera de contrapunto con respecto a un trozo de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben dirigirse hacia una "no-coincidencia" con las imágenes visuales. Solo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo conducirá a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visión y de imágenes-sonido". Este texto manifiesta la hostilidad de varios cineastas hacia el nuevo invento, autores como Charlie Chaplin o René Clair comparten hasta cierto punto las reticencias de los cineastas soviéticos, que encontramos además en las posturas de estetas como Rudolph Arnheim (1932).

El principio del contrapunto orquestal conocerá una aplicación de gran riqueza estética sobre todo en el documental de Vanguardia: *Melodie du monde* (Ruttman, 1929), *Enthousiasme* (Vertov, 1930).

Montaje en 'vertical': practica del montaje en el cual no se ponen unos tras otros fragmentos de films, entrando en relación según una sola dimensión, la de su duración; 'montaje horizontal'. El montaje vertical hace intervenir, en la determinación de los planos, parámetros más o menos numerosos, ligados con el contenido de los planos y su organización propia: su luminosidad y su contraste, su proximidad con el objeto filmado, el ángulo de tomas, los movimientos que se producen. Se trata entonces, de producir efectos de sentido globales, resultando la duración de los planos y el ritmo inducido de las relaciones entre todos esos niveles, inclusive los datos sonoros (música, ruido, palabras). **La metáfora de la verticalidad apunta a sugerir que hay que tener en cuenta dimensiones 'transversales' al simple desarrollo lineal del film.** Además, evoca la imagen de la partitura musical, con sus líneas (horizontales) y sus diferentes voces una por debajo de las otras (verticales).

Sergei Eisenstein que propuso este concepto, lo ilustra en análisis de escenas de algunos de sus films, sobre todo *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Alejandro Nevski* (1938).

Obraznost: derivado de una palabra corriente de la lengua rusa, *Obraz*, que significa 'imagen', esta palabra designa la índole de imagen de una representación visual. Este sentido muy general fue desarrollado por Serguei Eisenstein que opone dialécticamente el O. a la simple figuración: a esta última, la *Obraz* añade un valor semántico siempre de orden metafórico y que expresa 'la idea central que puede ser extraída tanto de la representación de una escena como de esa misma escena' (Aumont, 1979).

Atracción: el término fue usado por Serguei Eisenstein en su Teoría del Montaje de atracciones, primero en teatro luego en cine. Allí defendía un cine donde el montaje pasa, de manera deliberadamente contrastada, de una atracción a otra, de un momento fuerte y espectacular, relativamente autónomo, a otro en lugar de buscar la fluidez y la continuidad narrativa.

Se trataba entonces de plantear las premisas de un cine discursivo opuesto al cine narrativo que predominaba en el cine clásico.

Patético: lo que despierta los sentimientos violentos del espectador o auditor; lo patético no viene por fuerza de la intensidad de la acción, también puede venir del espectáculo, de las relaciones de los personajes etc... Se distingue de lo dramático, que siempre proviene de la misma acción.

Cuando Serguei Eisenstein, 1925, describe y evalúa la capacidad patética de su film *El Acorazado Potemkin*, retoma implícitamente los dos valores que la retórica tradicional vincula con esa palabra y esa noción: un patético directo, que consiste en mimar la emoción para suscitarla; un patético

indirecto, que emociona al destinatario por **signos**. Opuesto como sus contemporáneos al cine dramático, al juego actoral analógico, evidentemente Eisenstein escoge la segunda de tales

posibilidades. En esta perspectiva desarrolla la **teoría del éxtasis**, que podría resumirse como la búsqueda de una forma que encarna la emoción, eventualmente extrema, que se quiere comunicar al espectador.

Referencia a imágenes cinematográficas

- | | | |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| A.1 "Gone with the wind",1939 | C3. "Manhattan, (1921) | F.5 "A bout de soufflé", 1960 |
| "Casablanca",1942 | C4. "A Bronx morning", (1931) | "Hiroshima mon amour",1959 |
| Marlene Dietrich | C.5 "The man with the movie camera", 1929 | F.6 "Paris nous appartient", 1961 |
| A.2 Vivien Leigh | C.6. Sarcófago en el Mausoleo de Lenin en 1924 y el Pabellón Soviético en París (1925) | F.7 À bout de souffle", Jean-Luc Godard (1959) |
| A.3 "Casablanca",1942 | C.7 "Des Kabinet dr.Caligari",1920 | F.8-f.10 "Wavelength", Michael Snow (1967) |
| A.4 Charlie Chaplin "Modern times", 1936 | C.8. "Dr. Frankenstein", 1931 | G.1-g.4 "Wavelength", Michael Snow (1967) |
| "The great dictator",1940 | C.9-c.10 "El acorazado Potemkin",1925 | G.5 Certificado Dogma,"Idioterne", 1998 |
| A.5.Fred&Ginger "Swing time",1936 | D.1 - d.6 "La regle du jeu",1939 | G.6 "Festen",1998 |
| "Singing in the rain",1952 | D.7-d.10 "Roma citta' aperta",1945 | G.7 "Gummo",1997 |
| A.6 George Valentine | E.1-e.5 "Roma citta' aperta",1945 | G.8-g.10 "Elephant",2003 |
| Y "La mascara de Fu Munchu", 1932 | E.6-e.9 "Crónica de un verano",1960 | H.1-h.10 "Elephant",2003 |
| A.7 Humphrey Bogart | E.10 Movimiento internacional para una Bauhaus imaginista, Movimiento letrista de Londres | I.1-i.3"Elephant",2003 |
| A.8 "Casablanca",1942 | F.1 Mayo Frances, 1968 | I.4 "Lights in the dusk",2006 |
| A.9 "La costilla de Adan",1949 | F.2 Le violin d'Ingres, 1924 | I.5-i.6"Elsker dig fur evigt",2002 |
| A.10 "El gatopardo",1963 | F.3 Psicogeografía | I.7 "Tiempos menos modernos",2012 |
| B.1 "Un chien Andalou",1929 | F.4 "Le beu Serge", 1958 | |
| B.2 "El tercer hombre",1949 | "Les 400 coups", 1959 | |
| B.3 "Les deux anglaises et le continent", 1971 | "Le signe du lion",1959 | |
| B.4 "Un chien Andalou",1929 | | |
| B.5 teatro burgues pos-renacentista | | |
| B.6-b.10 "Casablanca",1942 | | |
| C.1 "Casablanca",1942 | | |
| C.2 "Broken blossoms",1919 | | |

Referencia a obras de diseño interior

- I.-IV. Casa Robie, (1908)
- VII-XI. Villa Mairea, (1939)
- XII-XV. Casa Melnikov, (1927)
- XVI-XVII. Apartamento Rue de Lota, (1919-1924)
- XVIII-XX. E.1027, (1927-1929)
- XXI-XV. Convento Saint Marie de la Tourette, (1957)
- XVI-XXX. Banco de Londres y América del Sur (1959)
- XXXI-XXXVIII. Museo de Arte Moderno (renovación), (1984-1986)
- XXIX-XLVI. Termas de Vals, Suiza, (1996)
- XLVII-LII. Capilla Bruder Klaus, (2007)
- LIII-LV. Pabellón suizo para la expo de Hannover (2002)
- LVI. Croquis A. Siza
- LVII. Paisaje cerca del Boa Nova
- LVIII. Croquis sitio Boa Nova
- LIX-LXIV. Sala de te' y resto Boa Nova, (1958-1963)
- LXV-LXVIII. Auditorio Masisa, (2012)
- LXIX-LXXI. Espacio Catalogo, (2012)
- LXXII-LXXVI. House VI, (1972-1973)
- LXXVII-LXXXII. Casa Vanna Venturi, (1962)
- LXXXIV-LXXXVII. Reforma interior de bajo costo, (2011)
- LXXXVIII-XCII. Studio Appartamento, (2012)
- XCIII-XCVIII. Villa P, (2011)
- XCIX-CIV. Centro de Formación Cassia Co-op, (2010)

Sitiografía

<http://www.proyectando.com.ar>
<http://www.0lll.com/lud/pages/architecture/archgallery/>
<http://alvarosizavieira.com/1999-interview-with-siza>
http://www.archinfo.it/alvaro-siza/0,1254,53_ART_775,00.html
<http://www.dezeen.com>
<http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.ar/2012/05/juhani-pallasmaa-el-trabajo-del.html>
<http://www.monografias.com/trabajos6/arma/arma.shtml>
<http://www.buzzdock.com/Pages/Search.aspx?a=1&guid=5A12C0C9-DABB-48D8-82A2-38B5589AA051#alvaro+siza+biografia>
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentrealidad.htm>
<http://www.upv.es/laboluz/2222/temas/estructu.htm>
<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=195265>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/11/29/clasicos-de-arquitectura-casa-vi-peter-eisenman/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/03/27/constant-y-la-internacional-situacionista/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/04/conversacion-con-juhani-pallasmaa/>
<http://cooper.edu/architecture/people/diana-agrest>
http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95
http://www.criticamente.com/galleria/Vertov_-_Cineocchio.htm
<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/febrero-2012/el-cine-clasico-hollywoodense.php>
<http://2011imagenesycomunicacion.blogspot.com.ar/2011/10/cine-de-prosa-cine-de-poesia.html>
<http://www.enllave.es/actualidad/noticias/2012/03/30/capilla-bruder-klaus-un-sitio-pequeno-para-estar-en-silencio-peter-zumthor/>
http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resena.php?art_id=98
<http://www.rotentomatoes.com/m/gummo/>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Gummo>
<http://www.filmaffinity.com/es/film834914.html>
http://www.parafrasando.it/FILOSOFIA/Kant_Immanuel.html
<http://arqadia.arqa.com/index.php/portfolio-category/interiorismo>
<http://liveldie.blogspot.com.ar/2006/07/gummo-harmony-korine-1997.html>
<http://www.avclub.com/articles/jeanpierre-jeunet,13742/>
<http://ggili.com/es/autores/juhani-pallasmaa>
<http://unav.es/informacion/noticias/juhani-pallasmaa-sentido-existencial-solo-es-visual-cuando-nos-miramos-espejo>
<http://www.labutaca.net/films/34/buenosdiasnoche.htm>
<http://www.slideshare.net/Marinale/lenguaje-cinematografico>
<http://www.lettraslibres.com/revista/artes-y-medios/luis-barragan-ser-y-habitar>
<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag10.html>
<http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength/>
<http://oma.eu/projects/1992/jussieu-two-libraries>
<http://www.scribd.com/doc/8116593/paradigma-positivista>
<http://sensitivitytothings.com/2008/07/21/poetic-realism/>
[http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/14013/Proimos_Architecture\(2009\).pdf?](http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/14013/Proimos_Architecture(2009).pdf?)
<http://www.igreens.es/index.php/es/green-lab/green-lab/31-publicaciones/100-koolhaas-una-arquitectura-de-cine>
http://www.mercaba.org/Filosofia/PostM/situacionismo_mayo_del_68.htm
<http://es.wikipedia.org/wiki/Steampunk>
<http://alvarosizavieira.com/thoughts-on-alvaro-siza-vieira>

<http://es.paperblog.com/una-arquitectura-de-la-humildad-530503/>
<http://materiaarte.blogspot.com.ar/search/label/ambientacion>
<http://materiaarte.blogspot.com.ar/p/la-pre-produccion.html>
<http://trancearquitectonico.blogspot.com.ar/2006/11/arquitectura-e-interioridad-en.html>
<http://www.enllave.es/actualidad/noticias/2012/03/30/capilla-bruder-klaus-un-sitio-pequeno-para-estar-en-silencio-peter-zumthor/>
<http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=112>
http://www.todoarquitectura.com/v2/noticias/one_news.asp?IDNews=3432
http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/resena.php?art_id=98
<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/marzo-2011/fuera-de-cuadro.php>
<http://ggili.com/es/autores/juhani-pallasmaa>
<http://unav.es/informacion/noticias/juhani-pallasmaa-sentido-existencial-solo-es-visual-cuando-nos-miramos-espejo>
<http://www.slideshare.net/Marinale/lenguaje-cinematografico>
<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag10.html>
<http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength/>
http://www.mercaba.org/Filosofia/PostM/situacionismo_mayo_del_68.htm
<http://alvarosizavieira.com/thoughts-on-alvaro-siza-vieira>
<http://es.paperblog.com/una-arquitectura-de-la-humildad-530503/>
<http://soup-spoon.blogspot.com.ar/2009/11/field-trip-michael-snow.html>

<http://kureator.tumblr.com/post/31461467303/subtilitas-column-types-in-alvar-aaltos-villa>
<http://www.wright20.com/auctions/view/EBSC/F5XS/310/LA/none/0/0/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/03/09/5-sentidos-lounge-bar-on-a-arquitectos/>
<http://www.paperny.com/venturi.html>
http://www.anamorphosis-architects.com/projects/snowshow/project_snowshow.html
<http://www.youtube.com/watch?v=18xn9z20ihU>
http://es.wikipedia.org/wiki/Antropología_social
<http://arqa.com/esp/interiorismo/espacio-no1-catalogo-en-casa-foa-2012.html>
http://www.arquimaster.com.ar/casafoa2012/nota_espacio1_casafoa2012.htm
http://www.fadu.unl.edu.ar/arquisurrevista/articulo.php?nId_Articulo=19
http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_moderna
<http://stgb.blogspot.com.ar/2012/07/el-estilo-finlandes.html>
<http://www.disenoyarquitectura.net/2009/04/casa-experimental-konstantin-melnikov.html>
<http://www.disenoyarquitectura.net/2009/07/casa-robie-chicago-frank-lloyd-wright.html>
<http://www.revistavivienda.com.ar/destacadas/auditorio-masisa-casa-foa-2012>
<http://eduardoroldosarosemena.blogspot.com.ar/2008/10/ms-all-del-neopositivismo.html>
<http://socearq.org/2.0/biblioteca/>
<http://bibliotecadearquitecto.blogspot.com.ar/2010/01/casa-vi-frank.html>
<http://www.dezeen.com/2009/05/15/zentrum-fur-zahnmedizin-by-j-mayer-h-architects/>
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/04/casa-0614-simpraxis-architects/50759a1d28ba0d5a520000f0_casa-0614-simpraxis-architects_38-jpg/
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/15/casa-alta-asd-asociacion-de-disen/>
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/15/casa-alta-asd-asociacion-de-disen/5099345028ba0d0403000157_casa-alta-as-d-asociaci-n-de-dise-o_06-jpg/
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/14/casa-de-los-bisabuelos-jesus-davila-architects/>
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/01/casa-del-horizonte-jesus-aparicio-estudio-de-arquitectura/50906bbc28ba0d4a48000066_casa-del-horizonte-jes-s-aparicio-estudio-de-arquitectura_portada_chr07-jpg/

http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/10/18/casa-en-la-montana-agraz-arquitectos/507ef76d28ba0d3c40000006_casa-en-la-monta-a-agraz-arquitectos-_casa_en_la_monta-a__-8-jpg/
http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Casa_Robie
<http://www.tyinarchitects.com/projects/cassia-co-op-training-centre/cctc-projectdescription/>
http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Categor%EDa:Fil%F3sofos_Contempor%E1neos
<http://www.dezeen.com/2012/06/29/ciel-de-paris-by-noe-duchaufour-lawrance/>
<http://www.cinematismo.com/category/cine-experimental/>
<http://cinestonia.blogspot.com.ar/2011/11/bout-de-souffle-1959-jean-luc-godard.html>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/13/ciniba-hs99/>
<http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/ayuda/170-como-elaborar-citas-y-referencias-bibliograficas-estilo-apa>
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/09/conjunto-educacional-normandie-niemen-gaetan-le-penhuel-architectes/508033be28ba0d0a4600002c_conjunto-educacional-normandie-niemen-gaetan-le-penhuel-architectes_photo-herv-abbadie_6668_2880-jpg/
<http://www.claqueta.es/1961/cronica-de-un-verano-chronique-d'un-ete.html>
<http://arditodocumental.kinoki.es/cronica-de-un-verano/>
<http://www.poemas-del-alma.com/ana-ajmatova-cuando-escuches-el-trueno.htm>
<http://eliasdiseno.blogspot.com.ar/2010/05/tipos-de-ritmo.html>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/10/14/dental-bliss-integrated-field-co-ltd/>
<http://www.dezeen.com/2012/10/14/dental-clinic-by-mmvarquitecto/>
<http://www.diasdecine.com/index.php?id=142&seccion=14>
<http://www.cineismo.com/criticas/dogville.htm>
<http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/sls/wus/es1411675.htm>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/12/edificio-holmberg-moca-arquitectos/>
<http://elsofadesofia.blogspot.com.ar/2009/09/el-nacimiento-del-cine-en-la-epoca.html>
<http://www.35milímetros.org/2010/08/en-las-ciudades-crepusculares-brasil-y-blade-runner/>
<http://www.dcine.org/en-un-mundo-mejor>
<http://enriquedelaosa.com/wp-content/uploads/2012/06/Enrique-de-la-Osa-Casa-Mélnikov-Sheet-6-Sección-y-cónicas-modeladas.jpg>
<http://www.floornature.es/arquitectos/entrevistas/andreas-g-gjertsen-tyin-tegnestue-architects-7795/>
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4931&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=65&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=65&clearQuery=1>
<http://fotofacade.com/?p=638>
http://www.mcnees.org/architecture/archsite-main-flw-robie_hse.html
<http://turquoisechain.tumblr.com/post/6712750890/fuckyeahwomenartists-eileen-gray-rue-de-lota>
<http://mural.uv.es/laumon9/romaciudadabierta.html>
<http://www.arqhys.com/contenidos/arquitectura-olvidada.html>
<http://www.hablandode.com/2011/07/05/submarino-en-carterlera-dogma-95-en-plenitud/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/10/18/hotel-vander-sadar-vuga/>
<http://forosesarq.wordpress.com/2012/05/06/juhani-pallasmaa/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/02/25/jules-cocktail-bar-emmanuel-picault-ludwig-godefroy/21-58/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/07/02/konstantin-melnikov/melnikov-house-06/>
<http://www.slideshare.net/guest7cf883/la-estetica-en-una-obra-arquitectonica>
<http://www.urbanity.es/foro/edificios-en-general-inter/8572-herencia-del-constructivismo-ruso.html>

<http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2007/10/12/la-regla-del-juego-la-regle-du-jeu-jean-renoir-1939/>
<http://www.claqueta.es/1938-1939/la-regla-del-juego-la-regle-du-jeu.html>
<http://lightsinthedusk.blogspot.com.ar/>
http://www.dezeen.com/2010/06/17/lou-ruvo-center-for-brain-health-by-frank-gehry/http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/10/lucerne-daniel-marshall-architects/5090989028ba0d4a120000a6_lucerne-daniel-marshall-architects_017-jpg/kong_kingkong_m_toulouse_photo_arthur_pequin-7781-jpg/
<http://www.trianglemodernisthouses.com/meier.htm>
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.ar/2008/02/casa-robie-frank-l-wright.html>
<http://www.blokeish.com/2012/03/microsoft-word-thesis-template-file-for-download/>
<http://film.thedigitalfix.com/content/id/59676/mifune-mifunes-sidste-sang.html>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/15/montaje-bienal-de-arquitectura-de-chile-2012->
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/09/morimoto-focus-lighting/>
<http://www.paulaherreroarqs.com.ar/texts/arquitectura-de-intersticios>
<http://www.paulaherreroarqs.com.ar/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/12/proyecto-iluminacion-bar-la-junta-dia/>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Racionalismo>
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/10/10/restaurante-ingfah-integrated-field-co-ltd/5060b8ba28ba0d78a7000149_restaurante-ingfah-integrated-field-co-ltd_ingfah-40_wison_tungthunya-jpg/
http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_04.html
<http://www.dezeen.com/2012/09/08/bamboosalon-in-bangkok-by-nkdw/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/11/10/salon-parroquial-maria-inmaculada-equipo-olivares-arquitectos/>
<http://sangria.cl/2011/09/critica-cronica-de-un-verano/>
<http://shangrilatextosaparteblog.blogspot.com.ar/2012/11/una-solida-construccion-sombras.html>
<http://www.dezeen.com/2011/09/21/shine-by-lead-and-nelson-chow/>
<http://www.criterion.com/current/posts/2519-sight-sound-poll-2012-the-rules-of-the-game>
<http://juliaok.wordpress.com/2011/03/04/smith-house-richard-meier-julia-ok/>
<http://www.stepienybarno.es/blog/2009/09/07/konstantin-melnikov-y-el-pabellon-de-la-urss-en-paris-1925/>
<http://tecne.com/arte-y-diseno/silla-roja-y-azul/>
<http://mariadelpilargarciagomez.wordpress.com/2008/11/13/tema-2-elementos-de-la-forma-color-sintaxis-de-la-imagen-y-campo-visual/>
<http://arquiteorias.blogspot.com.ar/2008/03/las-obras-teoricas-de-robert-venturi.html>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/27/tienda-camper-en-granada-a-cero/>
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/10/09/tienda-munich-santiago-dear-design/>
<http://europaconcorsi.com/authors/2144686738-TYIN-tegnestue-Architects/interview>
<http://lamujerconstruye.blogspot.com.ar/2010/08/villa-mairea.html>
http://elpais.com/diario/2010/02/27/viajero/1267308494_850215.html
http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=431
http://www.arqred.mx/blog/2008/08/27/finlandia-alvar-alto_-villa-mairea/

<http://thestar.com.my/metro/story.asp?file=/2008/3/3/central/20453850&sec=central>
<http://www.trianglemodernisthouses.com/aalto.htm>
<http://www.archdaily.com/85390/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto/>
http://www.verslista.hu/muveszetek/4muveszek/a_menu/aalto/mariea.htm
<http://arquiscopio.com/archivo/2012/11/17/villa-mairea/>
<http://www.quadraturaarquitectos.com/blog/index.php/2011/05/alvar-aalto-villa-mairea-1937-38/13a-villa-mairea-2/>
<http://leslyarq.blogspot.com.ar/2009/11/alvar-aalto.html>
<http://www.sightunseen.com/2012/09/the-fundamental-group-architects-and-furniture-designers/>
<http://wambollywood.wordpress.com/>
<http://hernanmontecinos.com/2008/04/24/el-movimiento-dogma-95-en-el-cine/>
<http://ukresistance.co.uk/category/uncategorized/page/3/>
<http://www.thepinksmoke.com/neverrecommended.htm>
<http://concurso.cnice.mec.es/cnice2006/material003/Recursos%20Materiales/Terminos/PosLogico.pdf>
<http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.ar/2011/05/breve-inaki-abalos-y-una-observacion.html>
<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2008/11/09/z-01799046.htm>
<http://www.lavoz.com.ar/opinion/hace-distintas-las-ciudades-la-gente>
<http://storiesofhouses.blogspot.com.ar/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html>
<http://www.vsba.com/all-projects/>
<http://tallergascaprimavera2011.blogspot.com.ar/2011/01/termas-de-vals-peter-zumthor.html>
<http://habitar-arq.blogspot.com.ar/2009/04/pritzker-2009-peter-zumthor.html>

Bibliografía

Harry Francis Mallgrave; David Goodman, 2011, An introduction to Architectural theory (1968 to the present, United Kingdom, Wiley-Blackwell, 2011.
Gustavo Mercado, 2011, La visión del cineasta, España, Anaya Multimedia, 2011.
Giacomo Ravesi, 2011, La città' delle immagini, Italia, Rubbettini, 2011.
Jacques Aumont; Michel Marie, Diccionario teórico y crítico del cine, Buenos Aires, La Marca, 2006.
2001, Film studies on Postmodern Theory, en "Polygraph", 13.
Venezia.
Amaducci Alessandro, 1996, La línea, la spirale e la sfera, in Lischi, 1996.
Auge Marc, 1993, Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della modernità', Eleuthera, Milano.
Aumont Jacques, Gaudreaut Andre', Michel Marie, 1989, Histoire du cinema.
Baudrillard Jean, 1997, Estetica della desillusione, Valentini, 1998.
2000, Truth or radicality in architecture, en "New Architecture".
2006, Modernità' liquida, Laterza, Roma-Bari.
2006, Vita liquida, Laterza, Roma-Bari.
1996, Differenza e intensità': le strutture formali del cinema d'avanguardia, in Bertetto, Toffetti, 1996.
2007, Lo specchio o il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola, Bompiani, Milano.
Bluminger Christa, 2006, Lumiere, the train and the avant-garde, en Strauben, 2006.
Carroll Noel, 1985, Film in the age of postmodernism, en Carroll, 1998.
Krary Jonathan, 1990, Techniques of the observer. On vision and modernity in the ninety century, Mit Press, Cambridge Mass- London.
Deleuze Gilles; Wattari Felix, 2006, Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, Guareschi, Roma.

- 2008, Cinema et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe, Cnrs Editions, Paris.
- Jameson Fredrick, 1989, Il post moderno, o la logica culturale del tardo capitalismo, Garzanti, Milano.
- 2006, Junk space, en Koolhaas, 2006.
- Kracauer Siegfried, 1982, La masa como ornamento, Prismi, Napoli.
- Nuovolati Gianpaolo, 2006, Lo sguardo vagabondo. Il flaneur e la citta' da Baudelaire ai post moderni, Il mulino, Bologna.
- Pasolini Pierpaolo, 1967, Osservazioni sul piano sequenza, en Pasolini 2000 Empirismo eretico, Garzanti, Milano.
- Shaw Jeffrey; Weibel Peter, 2003, Future cinema: the cinematic imaginary after film, Mit-Press, Cambridge.
- Sobchack Vivian, 2004, Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture, University of California Press, Berkley.
- 2008, Film d'artista. Percorsi e confronti tra arti e cinema, Silvana, Milano.
- Tedesco Antonio, 2000, Underground e trasgressione, il cinema dell'altra America in due generazioni, Castelvecchi, Roma.
- 2009, La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna, Postmedia, Milano.
- 1989, La macchina che vede: l'automatizzazione della percezione, Sugar Co., Milano.
- Warburg Abby, 2002, Mnemosyne. L'atlante delle immagini, Martin Warnke, Aragno, Genova.
- Williams Linda, 1995, Viewing positions, Ways of seeing films, Rutgers University Press, New Brunswick.
- 1987, Simulacro digitale e virtualita' dello spazio, en Cinema Nuovo, Marzo-Abril.
- Christopher Alexander, The synthesis of form; Some notes on a theory, PhD dissertation, Harvard University, 1962.
- Charles W. Morris, Foundation of the Theory of Signs, International Encyclopedia of Unified Science, vol.1,n.2, University of Chicago Press, 1939.
- Christian Norberg-Sculz, Intentions in Architecture, Allen & Unwin, London, 1963.
- Charles Jencks, Semiology and architecture, C.Jencks and G.Baird, 1969.
- D.Agrest and M.Grandelsonas, Semiotics and architecture: ideological consumption and theoretical work, Oppositions, 1, 1963.
- Charles Jencks, The rise of postmodern architecture, AQ, 7, October-December, 1965.
- Kisho Kurokawa, Metabolism in Architecture, Studio vista, London, 1977.
- Juhani Pallasmaa, Tradition and modernity: the feasibility of regional architecture in postmodern society, Architectural Review, 188, May, 1988.
- Juhani Pallasmaa, The geometry of feeling, Encounters: Architectural essays, Rakennusieto Oy, Helsinki, 2005.
- Jonathan D.Culler, On deconstruction: theory and criticism after structuralism, London, Routledge and Kiegan Paul, 1983.
- Rudolph Gasche', The train of the mirror: Derrida and the philosophy of reflection, Harvard: Cambridge University Press, 1986.
- Christopher Norris, Derrida, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1987.
- Diana Agrest, Design versus non-design, Paper presented at the first international congress of semiotics, Milan, July 1974.
- Peter Eisenman, House X, New York Rizzoli, 1982.
- Bernard Tschumi, Questions of space: the pyramid and the labyrinth or The architectural paradox, Studio International, September-October, 1975.
- Rem Koolhaas, Rem Koolhaas: conversations with students, Samford K. Winter, Houston Rice School of architecture, 1996.

FIN